EDWARD GLASER

ESTUDIOS HISPANO-PORTUGUESES

CASTALIA

BIBLIOTECA DE ERUDICIÓN Y CRÍTICA

PUBLICADA POR EDITORIAL CASTALIA

BIBLIOTECA DE ERUDICIÓN Y CRÍTICA

DIRIGIDA POR ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO

III

ESTUDIOS HISPANO-PORTUGUESES

RELACIONES LITERARIAS DEL SIGLO DE ORO

Por EDWARD GLASER

EDWARD GLASER

ESTUDIOS HISPANO-PORTUGUESES

RELACIONES LITERARIAS DEL SIGLO DE ORO

EDITORIAL CASTALIA
1957

PREFACIO

Un indeleble sentimiento de gratitud me obliga a escribir el nombre del malogrado maestro Amado Alonso al iniciar la recensión de las deudas contraídas. Tuve el honor de ser su discípulo por espacio de varios años; de su enseñanza trascendía la fuerza que fue luego inagotable estímulo para cuantos tuvimos la oportunidad de concurrir a sus clases y seminarios. Él fue quien me indujo a emprender el estudio de las relaciones entre las dos literaturas peninsulares, y desde que inicié mis investigaciones en Harvard siempre me acompañó su orientación y su juicio. Más valioso que cuantas sugerencias recibí, llenas de contenido, fue su constante aliento y el sincero interés por mis trabajos. Es, en fin, deuda tamaña, que no cabe expresarla en un prefacio.

Quiero, asimismo, reconocerme acreedor al Profesor don Rafael Lapesa cuyo apoyo requerí tantas veces durante su estancia en Harvard. No obstante sus múltiples ocupaciones, supo siempre hallar tiempo en que atenderme y contribuyó con sus ideas a que las mías fueran menos imperfectas. Tampoco puedo pasar en silencio el especial estímulo que recibí del Profesor don Dámaso Alonso en cuantas ocasiones le buscara, como singular conocedor de la poesía hispana.

Tengo que dar gracias también al Profesor don Raimundo

Lida por la atención cuidadosa que dispensó a mis primeros ensayos hispano-portugueses y por sus minuciosos y amables comentarios. Permítame eludir hoy su insistente deseo de silencio para dejar testimonio, esta vez siquiera, de cuánto debo a su aguda crítica. Con el mayor placer consigno mi agradecimiento al Profesor Francis Millet Rogers, cuyo entusiasmo contagioso por la literatura portuguesa no es del todo ajeno a mi dedicación en obra de tanto empeño, sin medir las propias fuerzas. Su cordial interés por el desarrollo de mis trabajos supuso una gran ayuda en muchos momentos difíciles.

Y por último, que no en lugar secundario, quiero expresar mi gratitud a dos amigos íntimos, el Profesor James E. Duffy, de la Universidad de Brandeis, y el Dr. Monroe Z. Hafter, del Williams College, que con tanta paciencia como cuidado leyeron sendos capítulos del manuscrito, mostrando por partes iguales generosidad en su aliento y sinceridad en la crítica. Como a no ser por su incansable ayuda no hubiera yo dado cima a mi trabajo, su contribución debe considerarse una auténtica colaboración. Añado, sin embargo, apresurado, que aunque figuran en la obra muchas sugerencias suyas ningún cargo puede hacérseles de limitaciones ni errores, que me competen por entero.

Durante mi estancia en España y Portugal en el verano de 1955 disfruté de la ayuda de diversos profesores. He tenido la fortuna de contarme entre los numerosos hispanistas americanos que se han beneficiado de la erudición de don Antonio Rodríguez Moñino. Constituye para mí una satisfacción el saldar aquí la añeja deuda de gratitud que tengo con él pendiente por sus siempre oportunos consejos. Don Antonio Rodríguez Moñino, infatigable investigador, me orientó hacia muchas obras raras, que sólo él conocía. Su completísima información me ha librado, en verdad, de muchos y graves errores. Ha extremado su liberalidad hasta poner a mi disposición algunas de las raras piezas de su colección privada.

Vaya acto seguido, pues simultáneamente no es posible, mi

expresión de gracias a don Eugenio Asensio, quien con largueza me dispensó su tiempo y la oportunidad de aprovechar sus vastos conocimientos de las literaturas peninsulares del Siglo de Oro. Guía ejemplar en materias importantes como secundarias, condujo mi atención a estudios críticos y autores que, de otro modo, no hubiera yo advertido. Las muchas conversaciones que mantuvimos sobre el tema de mis trabajos fueron inagotable fuente de ideas.

El Profesor don Pedro Saínz Rodríguez examinó conmigo varios temas relativos a mis investigaciones, y de buen grado me auxilió en la solución de problemas de índole teológica. El hecho de que me permitiera consultar su enorme aparato bibliográfico dice con más elocuencia de cuanta yo empleara si fue grande su afán por ayudarme.

Por lo que atañe a otros críticos y universitarios he procurado dejar testimonio de mi gratitud en el texto y en las notas. Quedan sin embargo no pocos colegas y amigos sin citar; su ayuda, menos concreta, no cae en el olvido y merece mi reconocimiento.

No me hubiera sido posible llevar a cabo mi obra sin consultar los magníficos fondos de las Bibliotecas Nacionales de Madrid y Lisboa. Han estado también a mi alcance los amplios recursos de las Bibliotecas de Harvard University. La cooperación del personal de estas bibliotecas me ha significado servicios de valor inestimable. Quiero consignar mi singular agradecimiento al Padre don José López de Toro, Subdirector de la Biblioteca Nacional de Madrid, por su incansable ayuda en la localización de textos; a don Manuel Santos Estevens por las múltiples atenciones que me dispensó como Director de la Biblioteca Nacional de Lisboa; a Mr. Thomas O' Connell (Widener Library) por la ejemplar paciencia y la buena voluntad con que supo procurarme cuantas obras necesité; a don Tomás Magallón, de la Biblioteca Nacional de Madrid, por su presteza en el envío de considerable número dé microfilms.

Finalmente, para concluir, debo dar gracias a cuantos me otorgaron ayuda material, tanto en los estudios preliminares como a la hora de completar el libro. La *American Philosophical Society* me permitió, merced a la beca que me concediera, recoger los materiales necesarios en España y en Portugal. La *Harvard Foundation for Advanced Study and Research* puso a mi disposición los fondos con que dar cima a mi trabajo.

Cambridge, Massachusetts, 1957.

INTRODUCCION

Desde mediado el siglo quince hasta las primeras décadas del siglo dieciocho, por más de doscientos cincuenta años, la lengua castellana gozó de situación privilegiada en la expresión literaria del Portugal vecino [1]. En principio no cabe atribuir la preferencia a móviles políticos ni pueden sólo explicarla consideraciones de orden práctico [2], cual el asegurarse un nutrido auditorio, utilizan-

---

[1] Esta tendencia alarmó considerablemente a varios notables escritores, moviéndoles a pedir el empleo exclusivo del portugués para la expresión literaria. Cf. Albin Eduard Beau, "Nation und Sprache im portugiesischen Humanismus", *Volkstum und Kultur der Romanen*, X (1937), 65-82.

[2] Por ejemplo, la que menciona Dom Francisco Manuel de Melo en su carta a Gaspar Seixas Vasconcellos e Lugo (*Primeira parte das cartas familiares...*, ed. Antonio Lvis de Azevedo [Roma, 1664], pp. 369-370): "YO he leido esta Politica, que V. M. escriuio en lengua Portuguesa, y hiço agora traduçir en la castellana... La hermosura de nuestro idioma, ès fuerza que tenga este corto lunar, de no ser largo; y por esto ha sido cuerda diligencia boluerle V. M. al romance esta escritura. Vna tal obra, impiedad fuera hacella sepultar en solo nuestra nacion; ni era justo la inoràran las otras, que della no menos que los nuestros necessitan. Pero no por esto se piense, que hemos ido a buscar caudal a las lenguas estrañas; ventura sy; que la nuestra no hallò en aquellos, que la han deuido fauor màs grande."

do el habla más difundida en Europa [3]. Sus calidades estéticas movieron, sin duda, la sensibilidad de los escritores lusitanos que supieron apreciarlas en todo su valor [4]. La unificación de ambos reinos, en 1580, dio nuevo impulso a una tendencia ya tan firme que ni el fervor nacionalista y anhelo de independencia, triunfante en 1640, bastaron a conseguir que abandonaran la lengua del "opresor". Fue tal el número de autores portugueses que durante este período escribió en castellano la totalidad o parte de sus obras, que Domingo García Peres pudo compilar una bibliografía impresionante [5], aun no siendo exhaustiva, de lo escrito en español por casi quinientos compatriotas suyos.

---

[3] Algunos escritores nacionalistas arguyen que el entusiasmo de los portugueses por el castellano se explica como consecuencia de su ilimitada admiración por todo lo extranjero. Véase Simão Machado, *Primeyra parte. Comedia da pastora Alfea* en *Comedias Portuguezas* (Lisboa, 1706), p. 144:

Vendo quam mal aceitais
As obras dos naturaes,
Fiz esta em lingua estrangeira,
Por ver se desta maneyra
Como a elles nos tratais.
Fiome no Castelhano,
Fiome em ser novidade,
se numa & noutra me engano,
Vòs Portugal, eu o pano,
Cortay à vossa vontade.

Véanse Delfim Guimarães, "Mal português", *Arquivo Literário*, XIV (1927), 97-100, y C. H. Frèches, "Les *comédias* de Simão Machado —II— Comédia da Pastora Alfea", *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III (1952), 7-8.

[4] Véase, por ejemplo, Manoel das Povoas, *Vita Christi* (Lisboa, 1614), fol. 14v:

Yo ni condeno la materna lengua,
Cuya elegancia, y magestad admiro,
Ni el vso de la agena juzgo à mengua.
De la vezina digo: á la qual miro
Oy puesta en tanta perfecion, y alteza,
Que otra más bella el sol no ve en su giro.

[5] *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid, 1890).

Simultáneamente demostraban los hombres de letras lusitanos un vivo y firme interés por las corrientes literarias del país vecino. No hubo trato de favor para los grandes maestros; si Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo y Góngora tuvieron abundantes admiradores e imitadores (si que también detractores), asimismo los literatos de menor cuantía fueron en Portugal bien acogidos [6]. Mayor deuda todavía que poetas y prosistas contrajeron los autores dramáticos del siglo XVII, pues desentendiéndose de las tradiciones nacionales construyeron su teatro casi por entero según los patrones de la comedia española [7].

El recíproco interés que mostraron los escritores hispanos por las letras portuguesas no les dio un dominio de aquella lengua que admita parangón con la maestría del portugués hablando en castellano. Cuando introducen un personaje, a menudo con cómica intención, que se expresa en el idioma de Camões, o citan de una obra lusitana, descubren una lamentable insuficiencia [8]. Sin embargo, sería erróneo deducir que en España era desconocida o poco menos la literatura del país hermano [9]. Bernardim Ribeiro,

---

[6] Las numerosas obras de autores españoles publicadas en Portugal son índice de ese entusiasmo. Véase Francisco de Sousa Viterbo, "A litteratura hespanhola em Portugal", *Historia e Memorias da Academia das Sciencias de Lisboa*, XII (1915), II, 151-454.

[7] Véase Theophilo Braga, *Historia do Theatro Portuguez. II. A comedia classica e as tragicomedias. Seculos XVI e XVII* (Porto, 1870), pp. 287-329, donde hace un breve examen de la comedia española en Portugal.

[8] Dificultad muy comentada por los escritores portugueses. Véase, por ejemplo, Domingos Pereira Bracamonte, *Banqvete qve Apolo hizo a los embaxadores delRey de Portugal Don IVAN Quarto* (Lisboa, 1642), p. 9: "...la lengua de los Portuguezes era tan facil, y su ingenio tan docil, que se accomodaua con la castellana como si fuesse portugueza, y... los Castellanos solamente se entendian con la suya, hauiendose con la Portugueza peor que con la Griega, no porque su idioma no fuesse claro, graue, y sincero, màs porque ellos naturalmente siempre fueron más solicitos en procurar tragar lenguados de Portugal, que no su lenguaje..."

[9] Son muchos los autores portugueses enumerados por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* y por Lope de Vega en el *Laurel de Apolo*. Aporta nuevas pruebas de la estrecha relación que hubo entre los poetas españoles

Jorge Ferreira de Vasconcelos, Francisco Rodrigues Lobo y Dom Francisco Manuel de Melo fueron leídos con interés, y algunas de sus obras incluso se tradujeron al castellano [10]. Luís de Camões merece párrafo aparte, pues gozó de tal estimación que a juzgar por los fervientes homenajes tributados a su genio, sólo cabría compararlos con los que le rindieron sus propios compatriotas.

Pero Portugal se hizo acreedor de algo más que de la influencia ejercida por un grupo selecto. Los comediógrafos españoles hallaron una importante fuente de inspiración dramática en diver-

---

y portugueses Francisco de Sousa Viterbo, *Poesias de auctores portuguezes em livros de escriptores hespanhoes. Resenha bibliographica* (Coimbra, 1892).

[10] Juan Baptista Morales vertió al español dos obras de Francisco Rodrigues Lobo, *Corte en aldea, y noches de imbierno* (Montilla, 1622) y *La Primavera* (Montilla, 1629). En el prólogo de esta última obra declara Morales (fol. 5v, sin numerar): "Si la traduccion [sic] tuviere defetos, considera la dificultad que tienen los versos para dezir su sentencia, muchas veces en consonantes diferentes, haziendolos mas dificeles [sic] ofreciendose en ellos palabras esençiales de vna silaba, de que la lengua Portuguesa està rica en nombres y verbos, que en Castellano contienen mas silauas, de que no traigo exemplos, mas si por experimentar este trabajo tomas la pluma, para traduzir algunos, conoceràs el que yo abrè pasado en la traducion de tantos..."; el Capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra tradujo la *Comedia de Evfrosina* (Madrid, 1631).

Aparecieron asimismo en castellano, entre otros: *La verdadera historia, y admirable svcceso del segundo cerco de Diu,* tr. Fray Pedro de Padilla (Alcala de Henares, 1597); *Historia de la vida del P. Francisco Xavier... compvesta por el Padre Ioan de Lucena...*, tr. P. Alonso de Sandoval (Sevilla, 1619) [Cfr. la carta dedicatoria del traductor, fol. 3v: "...en Portugues, si bien tiene lo sumo de eloquencia que en aquella lengua puede auer, con todo por ser tan estrechos los terminos que ella corre, me parecio tesoro escõdido a los mas, y Sol eclipsado, y que haria vn gran seruicio al Santo...si trasladandola en Castellano tan estendido, que, Sol in eius terminis...nunquã cernit occasum: le descubriesse al mundo..."]; *Historia oriental de las peregrinaciones de Fernan Mendez Pinto Portvgves,* tr. Francisco de Herrera Maldonado (Madrid, 1620) [Cfr. fol. 2v: "...fue notablemente bien recebido [i.e. el libro] en todas partes, adonde se entiende la lengua Portuguesa...Esta misma estimaciõ suya cõbidò a mi voluntad para comunicarle à todos en la lengua Castellana, para que ella como Reyna de todos los idiomas por lo dulce, por lo copioso, sonoro, y grauc pudiesse seruir à las demas naciones de su dilatado Imperio cõ joya tan de estima..."].

sos temas de la tradición y de la historia lusitana; sea el trágico amor de Inés de Castro [11] o la lucha contra los holandeses en Brasil [12].

No obstante la importancia de este campo de la investigación para mejor comprender ambas literaturas, ha despertado en conjunto escasa atención, quizá por la dificultad que ofrece localizar los textos necesarios. Pero ya se han dado los primeros y prometedores pasos. Los trabajos exploratorios de Theóphilo Braga, Francisco de Sousa Viterbo [13], Carolina Michaëlis de Vasconcelos [14] y Marcelino Menéndez Pelayo [15] llevaron al médico e investigador literario Ricardo Jorge a sugerir la creación en las dos naciones de centros de investigación consagrados al estudio de una nueva disciplina que llamó hispanología [16]. Una de sus ramas

---

[11] Véase Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir* (Madrid, 1948). En la introducción hace Manuel Muñoz Cortés un análisis parcial de este tema en las letras españolas.

[12] Véase la introducción de Gino de Solenni a su edición de *El Brasil restituido*, de Lope de Vega (New York, 1929). Cf. también Vicente Rodríguez Casado, "Lope de Vega en Indias", *Escorial*, XII (1943), 261-264; José María Viqueira Barreiro, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia "El Brasil restituido". Estudio bio-bibliográfico, notas y comentarios* (Coimbra, 1950); Valentín de Pedro, "El Nuevo Mundo en el mundo poético de Lope de Vega" en *América en las letras españolas del Siglo de Oro* (Buenos Aires, 1954), pp. 106-111, y Eduardo Frieiro, "Lope de Vega e o Brasil caboclo", *Kriterion*, VII (1954), 354-363.

[13] Véanse, además de los estudios citados: "João Pinto Delgado", *O Instituto*, XLIII (1896), 857-869, y "Noticia acerca da vida e obras de João Pinto Delgado", *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa* XII (1910), II, 1-35, y "Poesias avulsas do Dr. Miguel da Silveira", *O Instituto*, LIII (1906), 378-382; 441-448; 494-503.

[14] Véase entre sus muchas obras que se aplican al tema los *Estudos sôbre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal* (2.ª ed., Coimbra, 1934).

[15] Ofrece un estudio parcial Alves de Lena, "Menéndez Pelayo e a cultura portuguesa", *Brotéria*, LXIV (1957), 44-50.

[16] Véase *A intercultura de Portugal e Espanha no passado e no futuro* (Porto, 1921), pp. 46-47. [Este estudio apareció asimismo formando parte de sus *Sermões dum leigo* (Lisboa, s.a.), pp. 162-326.]

se hubiera ocupado de las relaciones literarias entre ambos países durante el período de su mayor actividad creadora. Ningún apoyo oficial se prestó a la sugerencia, pero investigadores de uno y otro lado dirigieron su atención a varios aspectos de este campo de estudio. Fidelino de Figueiredo es el primero que intenta un examen comparativo de las características generales de ambas literaturas [17]. En un valioso apéndice destacó ciertos temas que requerían nuevo desarrollo. Algo más tarde se dedicaba a uno de ellos: la influencia de Camões en Lope de Vega [18]. El retorno a los trabajos sobre Gil Vicente nos ha proporcionado una serie de excelentes monografías [19] que arrojan nueva luz sobre los estrechos lazos existentes entre las *belles-lettres* peninsulares. Su interdependencia durante la llamada época de cautiverio (1580-1640) [20] ha sido aclarada con precisión ejemplar por don Eugenio Asensio, quien ha señalado cuán abundantemente aprovecharon españoles y portugueses las fuentes literarias e ideológicas que les son comunes [21]. Recientes e importantes publicaciones han venido a sumarse al capítulo de los estudios hispano-portugueses, confirmando la creciente preocupación por esta materia. Debe consignarse la contribución que han prestado Alonso Zamora Vicente, desmenuzando los elementos portugueses en el teatro

---

[17] Véase *Pyrene* (Lisboa, 1935).

[18] Véase "Camões e Lope", *Revue de Littérature Comparée,* XVIII (1938), 160-171. Cf. también *Lope de Vega. Alguns elementos portugueses na sua obra* (Santiago, 1936).

[19] Véanse la introducción de Dámaso Alonso a la *Tragicomedia de Don Duardos,* de Gil Vicente (Madrid, 1942), y los numerosos y doctos estudios de I. S. Révah, sobre todo, "La *comedia* dans l' oeuvre de Gil Vicente", *Bulletin d' Histoire du Théâtre Portugais,* II (1951), 1-30, y "Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII (1953), 417-425.

[20] Sobre la pretendida supervivencia del "espiritu de autonomia" durante esa época véase la sugerente obra de Hernani Cidade, *A literatura autonomista sob os Filipes* (Lisboa, s.a.).

[21] "España en la épica filipinea", *Revista de Filología Española,* XXXIII (1949), 66-109.

de Tirso de Molina [22]; María de Lourdes Belchior Pontes con su magnífico trabajo sobre el notable seguidor de Góngora António da Fonseca Soares [23]; I. S. Révah, editando las poesías de João Pinto Delgado [24]; y José Ares Montes con su penetrante análisis del gongorismo en Portugal [25].

Siguen existiendo, empero, muchas lagunas. La presente obra no pretende agotar tema tan vasto que bien pudiera ocupar varias vidas. Antes debe considerarse como una nueva llamada de atención [26], por modesta que sea, sobre una importante rama de la investigación hispana. Para hacer justicia, en la medida de lo posible, a la complejidad de las relaciones literarias entre ambas naciones he dividido el libro en dos partes: en la primera trato del interés que la poesía de Garcilaso y Lope suscitó en Portugal, apoyándome en algunos ejemplos ilustrativos; en la segunda estudio algunas figuras y acontecimientos lusitanos presentes en la obra de los comediógrafos españoles.

Querer sacar conclusiones definitivas de materiales tan limitados resultaría, cuando menos, pretencioso. Pero creo estar en lo justo diciendo que este libro contiene bastantes elementos para dar un mentís a quienes inspirados por prejuicios naciona-

---

22 *De Garcilaso a Valle-Inclán* (Buenos Aires, 1950), p. 85.

23 *Frei António das Chagas. Um homem e um estilo do século XVII* (Lisboa, 1953).

24 *Poema de la reina Ester. Lamentaciones del profeta Jeremías. Historia de Rut y varias poesías* (Lisboa, 1954).

25 *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (Madrid, 1956). Véase también su valioso estudio "Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII", *Anales Cervantinos*, II (1952), 193-230.

26 Con anterioridad me he ocupado de varios temas tocantes a esta materia en diversos artículos. Véanse "El lusitanismo de Lope de Vega", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV (1954), 387-411; "Garcilaso's *Minnesklave*", *Modern Language Notes*, LXX (1955), 198-203; "The literary fame of Cervantes in seventeenth-century Portugal", *Hispanic Review*, XXIII (1955), 200-211, y "A Biblical theme in Iberian poetry of the Golden Age", *Studies in Philology*, LII (1955), 524-548, donde puede encontrarse bibliografía adicional.

listas, rechazan como *êrro ibérico* [27] la existencia de firmes nexos intelectuales entre las dos naciones. Los tres primeros capítulos, sobre todo, que ponen de relieve notables semejanzas entre los puntos de vista de escritores españoles y portugueses, confirman que durante el Siglo de Oro la *intercultura* en el ámbito literario es una realidad ibérica. Y apuntan, otrosí, la necesidad de examinar más a fondo una faceta de la historia literaria peninsular desatendida por entero hasta hace poco tiempo.

[27] Emplea estos términos João de Castro Osório, Florilegio *das poesias portuguesas escritas em castelhano e restituidas à lingua nacional* (Lisboa, 1942), p. 7. El profesor Robert Ricard sostiene que la intercultura peninsular tuvo su fin en 1640. En su reciente estudio "La dualité de la civilisation hispanique et l'histoire religieuse du Portugal", *Revue Historique*, CCXVI (1956), 4, afirma: "...en 1640 la rupture politique s'accompagne d'une rupture intellectuelle et spirituelle. Par une réaction facilement explicable, le Portugal veut recouvrer son indépendance dans tous les domaines. La culture espagnole est victime de l'hostilité qui s'attache à la politique espagnole. Sauf en poésie...la Restauration tue le bilinguisme: les Portugais n'écrivent plus en castillan que pour des raisons de propagande. Le Portugal tourne le dos à la cultura espagnole..." [Debo al Profesor Eugenio Asensio el conocimiento de este trabajo.].

PRIMERA PARTE

I

LA CRÍTICA DE LAS EGLOGAS DE GARCILASO HECHA POR MANUEL DE FARIA E SOUSA, A LA LUZ DE SU TEORÍA DE LA PASTORAL

Entre los portugueses *seiscentistas* olvidados por la erudición moderna destaca como figura preeminente el polígrafo Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) [1]. Distinguido historiador [2] y poeta

---

[1] Sobre el autor véase Francisco Moreno Porcel, *Retrato de Manuel de Faria e Sousa* (Lisboa, 1733); un breve resumen de esta obra puede encontrarse en John Adamson, *Lusitania Illustrata* (Newcastle upon Tyne, 1842), I, 36-42. Véanse también Domingo Garcia Peres, *Catálogo razonado... de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid, 1890), pp. 207-214, y Gerhard Moldenhauer, "Sobre a morte de M. Faria e Sousa". *Revista de Historia,* XIII (1924), 71-72.

[2] Un resumen de los juicios que la obra histórica de Faria e Sousa merece a sus contemporáneos en Moreno Porcel, pp. 58-62. Juan Pérez de Montalván, *Para todos. Exemplos morales, hvmanos y divinos* (5.ª ed., Madrid, 1635), fol. 153r, celebra al "...excelente Historiador y Poeta Lusitano..." Miguel Botelho de Carvalho, *Rimas varias* (Ruan, 1646), p. 39, dedica el soneto XXXIX a la "...historia de la India que en Madrid avia de Imprimir Manuel de Faria y Sosa gran sugeto en prosa y verso..." y acumula elogios sobre el "Tulio español, Homero Lusitano." Otra referencia al historiador aparece en una curiosa comedia de Blas Luis de Abreu, *Agvilas hijas del sol*

de no escasos méritos [3], logra fama, asimismo, como inteligente comentarista de Camões. La vasta erudición de sus anotaciones suscitó la admiración de sus contemporáneos y la de Lope de Vega entre ellos: "...assi como Luis de Camões es Principe de los Poetas que escrivieron en idioma vulgar, lo es Manuel de Faria de los Comentadores en todas lenguas: porque ningun Comento a Poeta tan profundo, saliò de una sola mano tan cabal como este. Homero, Virgilio, Oracio, Ovidio, Dante, i otros, aun no estàn acabados de comentar, aviendo salido de muchas manos; i el Camoens solo desta queda de manera, que no necessita de otra" [4].

---

qve bvelan sobre la lvna. Representacion comica-tragica trivmphal de la memorable victoria gloriozamente alcanssada [sic] *por las Aguilas Imperiales contra las nocturnas Aves Ottomanas en el campo de Peter-varadin* (Coimbra, 1717), p. 4. Las acotaciones escénicas dicen que "...el Señor Infante... estará leyendo en... el Epithome de las Historias Portuguezas de Faria..." En la página 20 el Infante lo llama "...Historiador Famozo/de Portuguezes empeños..."

[3] Lope de Vega, *Laurel de Apolo* (Madrid, 1626), fol. 26v, dice de Faria "...Que en historia y Poesia/Saben que no pudiera/Darle mayor la Lusitana Esfera." Pavlo Gonçalves de Andrada, *Varias poesias* (Coimbra, 1658), página sin numerar, rinde ferviente homenaje al genio poético de Faria e Sousa: "Estilo, erudição, engenho, & arte,/Tanto nos versos teus se remontarão,/Que admiraçoens sòmente me deixarão,/E sómente capaces de louuarte." Botelho de Carvalho, p. 40, también elogia las *Rimas* de Faria e Sousa: "Esta copia de Abril,/Esta olorosa armonia,/A donde esparze Faria,/Mil dulçuras, glorias mil;..." Sin embargo, no faltan críticas de su poesía que le son adversas, por ejemplo, Gabriel Fernandez de Rozas, *Noche de Invierno. Conversacion sin naypes* (Madrid, 1662), II, fol. 69r, se burla de su predilección por los artificios literarios: "Acrosticos labraua con despejo/El famoso Faria, que tenia/Del Camoès inspiracion paciente./Faria estos Acrosticos faria." Se refiere al séptimo volumen de la *Fvente de Aganipe* que contiene numerosos acrósticos.

Sobre la deuda que Faria e Sousa tiene con los poetas italianos véase Joseph G. Fucilla, *Studies and Notes (Literary and Historical)* (Napoli, 1953), pp. 303-331.

[4] Véase su "Elogio" en Faria e Sousa, *Lusiadas de Luis de Camoens... Comentadas...* (Madrid, 1639), I, fol. 7r, sin numerar.

En las menciones sucesivas utilizaré la abreviatura L para designar esta obra.

Faria e Sousa, hombre de letras sin remilgos de modestia precisamente, profesaba también alta estima por su propio arte de comentar [5]. En un sólo punto estaría el crítico en desacuerdo con su amigo: la lista de autores no incluye a Garcilaso, el primer español que mereció la atención de tres comentaristas: Francisco Sánchez de las Brozas [6], Fernando de Herrera [7] y To-

---

[5] Incluso su panegirista Moreno Porcel se ve obligado a reconocer (p. 53): "Confessamos, que se alaba mucho, y creemos, que fuera mejor averse alabado menos." Los investigadores modernos, por regla general, tienden a desestimar los esfuerzos de Faria e Sousa. Véase, sin embargo, un juicio favorable en Frank Pierce, "The Place of Mythology in *The Lusiads*", *Comparative Literature,* VI (1954), 97-122.

[6] Véanse *Obras del Excellente Poëta Garci lasso de la Vega. Con Anotaciones del Licenciado Francisco Sánchez...* (Salamanca, 1574; reimpresas muchas veces en los siglos XVI y XVII). Utilizo la edición de Madrid, 1600.

Critica severamente su comentario Fr. Tomás Quixada (en Bartolomé de Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso y grandezas de España,* ed. Pascual de Gayangos [Madrid, 1886], p. 49):

> Tanbien han motejado bravamente
> al buen Francisco Sanchez, gran retorico,
> que anotaciones hizo de repente
> sobre el poeta unico y catolico:
> Tal dizen que fué en casos imprudente,
> que yo vi escrito en un letrero gotico
> "gana de hablar tenia del Parnaso
> el que hizo el comento á Garcilaso."

Sobre el método crítico del Brocense véase Antonio Vilanova, "Las 'Anotaciones y Enmiendas' del Brocense" en *Historia general de las literaturas hispánicas,* ed. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona, 1953), III, 571-574.

[7] Véase *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580). Otro autor portugués, António de Sousa de Macedo, *Eva e ave, ou Maria triumphante. Theatro da evdiçam e philosophia christã* (Lisboa, 1700), p. 108, censura también a Herrera: "No tempo do meso Carlos V. Garcilasso de la Vega, tam cortezaõ como illustre, chegou a Poesia Castelhana a hum ponto alto; ainda que por nam haver cousa que satisfaça todos, hum seu Escholiador se atreveo a notarlhe descuidos com pouca razaõ." En una nota marginal identifica en el "Escholiador" a Hernando de Herrera, pero añade: "...mas naõ o que chamáraõ divino..." Véase también José María Asensio, ed., *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega* (Sevilla, 1870).

más Tamayo de Vargas [8]. Faria e Sousa, lejos de encomiar los esfuerzos de estos autores, se atreve a poner en tela de juicio la fama de que gozaban. Así afirma: "Al fin el buen Garcilasso está Virgen en lo sustancial" [9]. Por el contrario, no vacila en declarar sin rebozo que el poeta toledano tiene en su persona un comentarista agudo, serio y erudito: "...a vueltas de traer tãtas vezes este ilustre P.[oeta] le declaro, ilustro, y comento en muchas cosas, que ellos no alcanzaron..." [10]. Y en otro lugar repite: "...assi le servirá de comento, lo que dixere... ya *que* sus Anotadores no le entendieron para dezirlo, gastando papel y tiempo en puerilidades..." (RV, IV, 306). Es harto evidente lo injusto de sus ataques para que sea menester refutarlos.

Pese a las repetidas alegaciones que hace Faria e Sousa de que él es el comentarista de Garcilaso por excelencia, apenas ha retenido la atención de quienes han estudiado al poeta caste-

---

Sobre el comentario de Herrera véanse los siguientes estudios: Antonio Vilanova, "Las Anotaciones de Fernando de Herrera", *op. cit.*, III, 574-584; Arthur Terry, "The Continuity of Renaissance Criticism: Poetic Theory in Spain between 1535 and 1650", *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXI (1954), 27-32, y William C. Atkinson, "On Aristotle and the Concept of Lyric Poetry in Early Spanish Criticism", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid, 1956), VI, 189-213. Acerca de los problemas bibliográficos de la única edición que se publicó en el siglo XVI de los comentarios de Herrera véase José Manuel Blecua, "Las obras de Garcilaso con las anotaciones de Fernando de Herrera" en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, 1952), pp. 55-58. El comentario de Herrera a las églogas fue reimpreso por la Sociedad de Ediciones Louis Michaud, Paris, 1913, y más tarde por la librería de la Vda. de Ch. Bouret, Paris, s. a.

[8] Véase *Garcilasso de La Vega natvral de Toledo Principe de los Poetas Castellanos. De Don Thomas Tamaio de Vargas* (Madrid, 1622). Francisco Cascales, *Cartas filológicas,* ed. Justo García Soriano (Madrid, 1930), II, 23, considera sus anotaciones "...dignas de ser reverenciadas por su erudición..."

[9] *Fvente de Aganipe o rimas varias* (Madrid, 1643), IV, § 37 de su Discvrso de introducción (páginas sin numerar). En las menciones sucesivas utilizaré la abreviatura FA para designar esta obra.

[10] *Rimas varias de Luis de Camoens... commentadas...* (Lisboa, 1685-1689), IV, 211. En las menciones sucesivas utilizaré la abreviatura RV para designar esta obra.

llano en los últimos tiempos. Sólo al ocuparse de algunos problemas especiales, como la identificación de Salicio y Nemoroso en la Égloga Primera, se deciden a tomar en consideración sus notas [11]. Todavía parece más extraño que Antonio Gallego Morell reduzca a unas cuantas páginas la utilidad que para el estudio de Garcilaso tienen los extensos comentarios de Faria e Sousa [12]. En realidad, todos los volúmenes que constituyen su edición comentada de las *Rimas* abundan en provechosas sugerencias acerca de la lírica de Garcilaso. Pero el análisis completo de la contribución de Faria e Sousa a la crítica del poeta castellano rebasa los términos de este ensayo. Me limitaré, pues, a examinar sus comentarios a las Églogas, doblemente valiosos por lo que nos dicen de las teorías de la pastoral en el Siglo de Oro. Para enfocar debidamente mi estudio atenderé primero a dos temas relacionados entre sí: el concepto que Faria e Sousa forma de Garcilaso y su opinión sobre los objetivos que debe tener presente el comentarista.

1. Faria e Sousa y Garcilaso

Numerosos fragmentos de la obra de Faria e Sousa nos declaran su juicio de Garcilaso: examina cuidadosamente las alabanzas que Camões formula del vate toledano y trata de apurar su significado hasta dejarlo perfectamente claro; selecciona varios pasajes de la poesía de Camões para ilustrar sus comentarios sobre algunos aspectos de la obra de Garcilaso; en sus propios poemas líricos, Faria e Sousa da fe de su admiración por Garcilaso,

---

11 Véanse Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works* (New York, 1922), p. 244, y las *Obras* de Garcilaso editadas por Tomás Navarro Tomás (Madrid, 1948), p. 2. Remito a esta edición todas mis citas de Garcilaso.

12 Véase su "Bibliografía de Garcilaso", *Revista Bibliográfica y Documental*, III (1949), 64, excelente en otros aspectos.

ya copiando sus versos, ya asociando su nombre al de otras "autoridades" reconocidas.

No existe discrepancia entre los elogios [13] vertidos en sus comentarios y los que figuran en los poemas, pero los datos desperdigados en el curso de su comento nos dan una versión más completa de su actitud, porque allí goza de mayor libertad para desarrollar sus ideas y aún para criticar y entablar polémica cuando se siente inclinado a ello.

La opinión de Camões respecto de Garcilaso influye sin duda sobre Faria e Sousa, cuya actitud no es la de quien hace de "su" poeta un coto cerrado. Sus obras demuestran una adoración sin límites, que se refleja en apasionados homenajes hacia el cantor de *Os Lusíadas*. "...a ningun cuerdo deve ser pesado", dice, "que yo tenga por unico a Luis de Camoens..." (RV, IV, 83). No contento con tan breve tributo detalla con parsimonia la grandeza del Príncipe de los Poetas:

"Es temeridad querer alabarle; porque si bien otros Poetas fueron felizes en una cosa; a unos faltó natural de modo que estan en palabras violentas encerrados por fuerça los conceptos, y assi carecen de la suavidad en que consiste la Poesia: y otros que alcançaron màs natural, no tuvieron talento, ni noticia de figuras, y tropos, sin lo qual no hablaron jamàs Ciceron, ni Virgilio: y otros que se mejoraron màs en esto, no tienen alguna erudición... Al contrario Luis de Camões queda tan fuera de todos estos defectos, que juntamente vemos en el un natural prõtissimo para declarar sus pensamientos, acompañado de una facilidad nativa que llena sus versos de suavidad; y con ella un lenguage tã puro, y tan adornado de todas las luzes de la locucion, y tan rica de conceptos, y diversas joyas de todas las ciencias, que parece juntaron en el la naturaleza, y arte quanto es necessario para que uno suba a lo mas alto de la Poesia [14]."

---

[13] Consignados parcialmente, pero no su crítica, por Miguel Herrero-García, *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, 1930), pp. 65, 67, 73.

[14] RV, I, "Juizio", § 6. (Traducción de una afirmación de Francisco

Puesto que Camões para Faria e Sousa es la quintaesencia de la poesía y modelo del que deriva las "reglas", es lógico que ponga la mayor atención en las observaciones que Camões hace sobre los poetas que le antecedieron. Insiste, sobre todo, en un pasaje muy citado de las *Oitavas,* dedicadas a dom António de Noronha, donde Camões, luego de hacer la vívida pintura del *desconcerto do mundo,* se traslada a un imaginario país libre de toda baraúnda. Allí, acompañado de su amigo, desea vivir para las Musas, y arrastrado por ese espejismo, continúa:

> Cantara-nos aquele que tão claro
> o fez o fogo da árvore Febeia,
> a qual ele, em estilo grande e raro
> louvando, o cristalino rio enfreia;
> tangera-nos na frauta Sannazaro,
> ora nos montes, ora pela aldeia;
> passara celebrando o Tejo ufano
> o brando e doce Lasso castelhano [15].

Faria e Sousa encuentra mucho que ponderar en estos versos. Primero recaba la atención sobre el hecho de que entre tantos grandes poetas, Camões selecciona tres para leerlos e inspirarse en ellos: Petrarca, Sanazaro y Garcilaso. Duda si la palabra *ufano*

Rodrigues Lobo Soropita.) En este elogio de Camões, Faria e Sousa bosqueja las bases de su poética. Véase asimismo su "Aprovacion" de *La Filis* de Miguel Botelho de Carvalho (Madrid, 1641), fol. 4r-v, sin numerar: "...ay en esta [i.e. obra] elegantes y hermosos lances, todos hijos de estudio bien logrado, y de vn natural excelente, que haze competir la alteza cõ la facilidad; dos cosas necessarissimas en la Poesia, y que rara vez se juntan, siendo cierto, que sin facilidad no ay alteza..."

[15] Luís de Camões, *Rimas,* ed. Álvaro J. da Costa Pimpão (Coimbra, 1953) —remito a esta edición mis citas de Camões. Sobre la admiración de Camões por Garcilaso y su deuda literaria véanse Ángel Valbuena Prat, "Camões y Garcilaso", *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (Madrid, 1930), II, 468-478; Hernani Cidade, "Dívidas de Camões à poesia espanhola", *Homenatge a Antoni Rubió y Lluch* (Barcelona, 1936), III, 401-403, y mi nota "Garcilaso's *Minnesklave*", *Modern Language Notes,* LXX (1955), 202-203.

califica a Garcilaso o al Tajo, aunque se inclina por este último: "Yo me acomodo á *que* el ufano, es el Tajo... y con justissima causa. Garcilaso es la mayor honra del Tajo en Castilla..." (RV, IV, 100). Ante todo, afirma que *brando e doce* [16] merecen un examen riguroso. A su entender, estos adjetivos no son una modificación caprichosa de los epítetos que, como *tierno*, van asociados a Garcilaso por regla general. En *brando e doce*, opina, va implícita una definición de la naturaleza de la poesía: "Esto si, que es saber lo que ha de concurrir en un hombre para ser Poeta merecedor de esse Elogio; blandura, y dulçura." En las notas a la Égloga Primera de Camões vuelve sobre el tema, ampliando su explicación de aquellas voces. Explayándose sobre los versos "teu numeroso canto e melodia;/e ainda agora o tom suave e brando..." escribe: "Con las vozes de blando, y suave declarò lo que dixo antes de versos delicados, numeroso canto, y melodia... mi Maestro cargò aqui tanto la mano, por enseñar que la Poesia ha de ser facil, clara, sonante, blanda y suavissima..." (RV, IV, 187). Aunque el comentario sirva para lanzar un ataque contra el culteranismo, esta circunstancia es menos significativa que su esbozo de las calidades esenciales de la lírica. Notable, por inusitado, es que Faria e Sousa renuncie a calibrar la excelencia de sus parangones literarios por su mayor o menor relación con los autores clásicos e italianos. Si bien el rigor de los conceptos críticos se sustituye por una serie de adjetivos, Faria e Sousa establece los cánones por los que se ha de juzgar la expresión poética: sencillez, pureza y ternura. En el ánimo de Faria e Sousa pesa mucho la circunstancia de que la obra de Garcilaso reúna estas características y más el que Camões lo declarase: "Garcilaso... fue, y es el unico Poeta de Castilla, y Maestro de los de toda España que le sucedieron" (RV, IV, 100). Análogos tributos ("Nuestro Magisterio Garcilasso" [RV, I, 1]) se encuentran en

[16] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Pedro de Andrade Caminha", *Revue Hispanique*, VIII (1901), 340, pondera el alcance de estos términos que sus contemporáneos relacionaron invariablemente con Andrade Caminha.

abundancia dispersos por sus comentarios; sin embargo, semejantes elogios no pueden aceptarse al pie de la letra.

Faria e Sousa reconoce a Garcilaso su condición de iniciador de una nueva escuela poética, pero al mismo tiempo siente la necesidad una y otra vez de repetir que su genio no admite comparación con el de Camões: "Y si L[uís] de C.[amões] es (como es realmente) mayor que él, no lo fue, sin que le imitasse con gran frequencia..." (RV, IV, 100). En otro pasaje expresa de una manera más rotunda su convencimiento de la supremacía de Camões: "Aparecio luego Luis de Camoens (al fin Sol en todos estilos) i echôlos a rodar a todos; porque los excede con gran distancia en las Églogas 1. 2. 3. 6. 7. i en las dos, primera, i segunda, sobrepuja las fuerças humanas" [17]. En vista de estas manifestaciones, yo me pregunto si se puede incluir a Faria e Sousa, sin hacer distingos, entre los admiradores que Garcilaso tuvo en Portugal durante el siglo XVII. Bien es verdad que no llega a los extremos de dom Francisco Manuel de Melo, quien pone en duda la fama de Garcilaso [18], pero su actitud no es precisamente de ciega adoración por "El Divino". La franca oposición del comentarista a las innovaciones de Góngora exigía la busca de modelos de "sencillez" acreditados ya. De aquí que los versos de Garcilaso le sirvan como arma utilísima para la controversia, pero a su entender el más noble modelo que podían ofrecer las letras penin-

---

[17] FA, IV, Discvrso, § 13. Para evitar que sus censuras parezcan demasiado violentas añade: "No por esto dexa Garcilasso de ser Principe, assi porque mostro la senda, como porque el Camoens, imitandole a cada passo, y celebrandole altamente, le queda concediendo esse título." En la introducción a las églogas de Camões, RV, IV, 160, donde utiliza por extenso el *Discvrso,* reduce más su alabanza sustituyendo "...solamente Garcilasso pudo quedar con luz delante dèl..." por "...echôlos a rodar a todos..."

[18] *Apologos dialogaes* (Lisboa, 1721), p. 315: "...confesso, que esse Toledano Garcilasso foy suave, & que para os escuros tempos, em que madrugou accendeo huma nova luz de que recebesse claridade o vosso idioma; mas se vay a fallar verdade naõ a tenho por marca de tantos aqui delReys, como sobre ella levantàraõ Francisco Sanches Brocense em suas notas, & Fernando de Herrera em seus commentos."

sulares era, sin duda, Camões, cuyo lenguaje poético, dicho sea de paso, tiene mayor semejanza con el de Góngora de lo que Faria e Sousa estaría dispuesto a conceder [19].

Como poeta, Faria e Sousa se muestra más generoso en el culto a Garcilaso. A su muerte dedica un soneto en el que sólo un dolor convencional se percibe:

> Muda aqui està la Voz que tanto amaste
> (gran Clio) en la alta cumbre del Parnaso,
> que al Tansilo, al Minturno, al culto Taso,
> con numero màs dulce aventajaste.
> A los dichosos labios le aplicaste
> de Iberica Hypocrene el mejor vaso,
> Siempre ha llevado, i lleva Garcilaso
> el más hermoso, el màs acorde traste.
> Siempre será escuchado, yo lo fio,
> el dulce lamentar, que le enseñavas
> en la clara Ribera del gran Rio.
> Quitaronle la luz las Furias bravas
> de opuesta rustiquez (ô amada Clio!)
> i tu, metrica Diosa, a donde estavas?
>
> (*Fvente de Aganipe,* I [Madrid, 1646], fol. 69r.)

El soneto, impropio del Parnaso de Faria e Sousa, está salpicado de reminiscencias de Garcilaso. La línea 3.ª "...al Tansilo, al Minturno, al culto Taso..." es el verso tan citado del soneto XXIV, dedicado a doña María de Cardona; es obvia la identificación de la séptima línea "...el dulce lamentar..." con la inicial de la Égloga Primera; y el último verso del soneto es una torpe imitación de "...y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?" (Égloga Primera, v. 379).

En otra ocasión (*Fuente de Aganipe,* II, [Madrid, 1644],

---

[19] Sobre la actitud de Faria e Sousa con respecto a Góngora véase José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (Madrid, 1956), pp. 33-34; 44-46, y 59-64.

fol. 44v) dice que ningún poéta celoso de su fama puede menospreciar a Garcilaso como dechado:

> El dulce lamentar de los Pastores,
> felizmente os enseñe el limpio Lasso.
> Aquel sonido amad; que aquel sonido
> harà parar las aguas del Olvido [20].

Temeroso de que su juicio sea desoído, llama la atención sobre el entusiasmo que Camões sintió por el poeta *(Fvente de Aganipe,* III [Madrid, 1646], fol. 127r-v):

> Solo toca en Hispanico Parnaso,
> belica trompa en Playa Lusitana
> el gran Camoens, igual en dulce Lira,
> que la insigne del Lasso siempre admira.

Siguiendo el ejemplo de Camões, Faria e Sousa enumera tres autores calificados para servir de guía a su generación, aunque sin establecer jerarquías ni comentar sus respectivos méritos *(Op. cit.,* III, fol. 127v):

> Garcilasso, Camoens, i la gran Vega,
> a todos essos cada qual se llega:
> bien como a claro honor, raro Presidio
> de Fama gloriosa.
> Quien ai que no los vè, i escrivir osa?
> Mas quien es mas osado, i arrogante,
> que el inculto, el indocto, el ignorante? [21]

Con igual generosidad trata a Garcilaso en otro pasaje:

---

[20] Citado con anterioridad por Herrero-García, p. 67.

[21] Faria e Sousa pone en práctica lo que predica. En sus *Divinas y hvmanas flores* (Madrid, 1624), fol. 27r, hay un soneto cuyos catorce versos proceden de otros tantos autores. La sexta línea "de mi contino llanto la porfia" procede de la Elegía Primera de Garcilaso.

En esta nuestra España
mas en Pindo se baña
el Lasso Castellano,
i el Camoens, invencible Lusitano [22].

El concepto que Garcilaso merece a Faria e Sousa es tan complejo que elude cualquier intento de clasificación hecho a la ligera, y exige el establecer una distinción entre el poeta y el crítico. El autor de las *Divinas y hvmanas flores* y la *Fvente de Aganipe*, siguiendo los pasos de Camões, su ídolo, y de Lope de Vega, su amigo, es liberal y lisonjero en sus elogios. El crítico, aunque rindiendo tributo al innovador, se esfuerza por destacar las inigualables excelencias de su más brillante "discípulo". Este enfoque conduce inevitablemente a una desestimación de Garcilaso, pese a las muchas salvedades que se hacen. Afirmaciones como "...pero no censuro yo a tal hombre, sino le venero..." expresan una actitud de la que el comentarista se aparta con frecuencia.

2. Los comentaristas de Garcilaso vistos por Faria e Sousa

El punto de partida para la apreciación que Faria e Sousa hace de los tres comentaristas está en sus escolios a *Os Lusíadas* y la lírica de Camões. Incluso un examen sumario de las glosas muestra qué importancia concede a su propia erudición. Faria e Sousa, lejos de permitir al lector que juzgue por sí mismo, lo adoctrina con singular cuidado y detenimiento sobre el valor de

[22] FA, IV, fol. 198r. Los autores españoles ponen a par con frecuencia a Garcilaso y Camões. Véanse Bernardino de Rebolledo, *Ocios* (Madrid, 1778), I, 246: "En acordar los Españoles tardo,/...Garcilaso...Camões...;" Fernández de Rozas, I, fol. 142r: "Del Parnaso en la verde falda amena/ El Camoès... Con Garcilaso, y los demas estaua...", y la comedia de Antonio de Huerta, Gerónimo de Cáncer y Velasco y Pedro Rosete Niño, *Chico Batori* (s. l., s. a.), fol. 2v, sin numerar: "...con ternura se repiten/el Camoes, y Garcilaso."

sus notas. Lleno de orgullo, hace constar que su obra es rigurosamente original, porque no ha tenido precursores en quienes apoyarse: "Assy como fuy el primero en publicar Comentarios ajustados al Poema Heroyco, sin hallar algunos a que arrimarme, ni luz que seguir, lo soy aora con estas mismas cõdiciones sobre estos Poemas varios; porque para estos Comentos no he tenido algun socorro" [23]. Se compara con los que previamente se entregaron o están ahora dedicados a un trabajo análogo al suyo, y se atribuye el primer puesto con el mayor desenfado: "...tampoco negará nadie, que ningun Comentador explicó a su Comentado con tales diligencias, como las con que yo explico el mio" (RV, IV, 312). Declara, por último, que grado tal de envidiable superioridad no lo alcanzó por casualidad, sino gracias a un esfuerzo inteligente y continuado durante los muchos años de intenso estudio en que se preparó para esta labor: "...de larga experiencia, ventajosa á la de muchos (y cierto que no vive en mi alguna centella de arrogancia) puedo seguramente juzgar de los estilos de más de quatrocientos Poetas que he leído, Griegos, Latinos, Italianos, Franceses, y Españoles: pues no los leí assi como quiera al buelo, sino repetidas vezes, con mucha ponderacion del modo de proceder cada uno" (RV, IV, 134).

Faria e Sousa indica cuáles son los requisitos que debe reunir un buen comentario, y no contento con eso señala los errores que deben ser evitados. Previene especialmente contra la introducción de asuntos ajenos o superfluos, o lo que viene a ser lo mismo: "...no conviene gastar tiempo en alumbrar el dia con candiles..." (RV, I, 258).

Aunque él mismo contraviene tan sano principio, se muestra implacable en sus ataques contra los desafueros que comete Fer-

[23] Faria e Sousa opta por ignorar las ediciones anotadas de *Os Lusíadas* que precedieron a la suya, señaladamente la publicada por Manoel de Lyra "...com algumas Annotações de diuersos Autores..." (Lisboa, 1584 y 1591) y la de Manoel Correa, *Os Lvsiadas do grande Lvis de Camoens commentados...* (Lisboa, 1613).

nando de Herrera. La vehemencia de sus acusaciones hace sospechar que su actitud no procede en modo exclusivo de una mera disparidad de criterios en materias propias del comentario erudito. No abriga duda alguna sobre la superioridad de cuanto él escribe, pero le preocupan las alabanzas otorgadas a Herrera por un trabajo que, a su entender, demuestra menos capacidad y menos penetración que el suyo: "Diga... todo fiel juyzio, en que se funda el titulo de Divino Herrera? Diga, como serà creíble que pueda aver quien le tenga embidia, sino fuere un Platicante que vá a pie, porque vè ir a su Medico en su gualdrapa? Tan de espacio estarà, que puede tener tiempo de embidiar a Herrera sus dos cartapacios, quien ha escrito cincuenta Tomos de a cien pliegos uno por otro? Diránme: No està la monta en lo mucho sino en la calidad. Dize*n* bien... la calidad en Herrera... yo la condeno por tal" (RV, I, fol. 6^{v}, sin numerar). El tono de esta refutación prueba que las heridas eran más hondas de lo que sus detractores suponían.

Tan afincado está su resentimiento contra Herrera que inicia sus anotaciones a las *Rimas* de Camões haciendo objeto al andaluz de una furiosa arremetida. No ataca solamente su posición en determinadas cuestiones eruditas, sino que menosprecia la obra entera de su "competidor". Varias veces censura con severidad la supuesta tendencia del español a ocuparse de temas que pongan de relieve sus conocimientos, en lugar de atender a los que requieren ese cuidado para prestar al texto lucidez y comprensión:

"El miserable Herrera hallôse con un poco de ingenio [aunque durissimo] y con otro tanto estudio de las letras humanas [aunque mal digerido] y quiso que su estudio, y su ingenio campeasse en comentar a Garcilasso. Pero como èl no le entendió [ni alguno de los que en él se emplearon] passando de claro en claro los lances poeticos, y de estudio recondito, y de reconditas imitaciones, se fue a asir de palabras que el Poeta dixo casualmente, y sobre ellas gastó el tiempo ociosa, y vana, y pueril, y miserablemente. Si esto no es assi, aya hombre de juyzio que me diga, si al dezir Garci-

lasso, *Cristal,* sin imaginación de tocar Historia, ni de aludir a cosa alguna, necessita de que se trate como se engendra el Cristal, y donde le ay mejor, y lo de que sirve, y que dentro en un Cristal se quedò una Mariposa. *Quid ad rem?* Esto es, pues, lo de que constan aquellos Comentos" (RV, I, fol. 6[r] sin numerar).

Achaca dos deficiencias principales al comentario herreriano: prolijidad e ignorancia. No obstante sus burlas acerca de la preparación del sevillano, las observaciones despectivas que inserta a renglón seguido demuestran que Herrera estaba familiarizado con las obras de los preceptistas más importantes de su época. Faria e Sousa dice que su pensamiento crítico lo toma de Escalígero: "Lo mas de la erudición que trae, y algunos discursos sobre la Poesia, casi todo es copiado a la letra de Escaligero: además que todo casi no sirve al texto" (RV, I, fol. 6[v], sin numerar). Quizás con menos justicia atribuye a la influencia de Castelvetro la sustitución de *Oda* por *Canción* [24], lo que para Faria e Sousa supone un crimen *laesae poesiae:* "...pûdiera Fernando de Herrera escusar la mudança que hizo del titulo de la [i. e. oda] de Garcilasso, que el mismo la diô; Si lo hizo por huir de la voz Oda, que dizen algunos suena otra cosa indecente (observacion muy de los modernos) tendrele por ridiculo, avie*n*dole tenido antes por solo impertinente [25].

Abundan los pasajes en que Herrera es objeto del mismo trato descortés, pero es imposible compartir la opinión de Aquilino Ribeiro [26] y aceptar unos fragmentos de carácter polémico como expresión de los verdaderos sentimientos que Herrera merece a

---

[24] Véase RV, III, 200: "...Fernando de Herrera...[llamó] Cancion á lo que Garcilasso llamó Oda... por parecerse a Castelvetro."

[25] RV, III, "Discurso", § 12, página sin numerar. Cf. RV, III, 118: "Digame agora Fernando de Herrera si quiere que le dé yo más credito, que a Garcilasso, y que a Luis de Camoens? A estos le darè yo siempre; y a èl harto harè en tenerle por buen estudiante..."

[26] *Luis de Camões. Fabuloso. Verdadeiro* (Lisboa, 1950[?]), II, 323-324: "Teve [i.e. Faria e Sousa] as suas testilhas com Hernando Herrera, poeta sevilhano, bairristamente alcunhado de divino, e quando se refere a ele trata-o de *el miserable Herrera.*"

Faria e Sousa. Cuando su actitud se muestra conciliatoria, no es tan remiso en reconocer los méritos del poeta sevillano y hasta encuentra en ocasiones palabras de mesurado elogio para su obra: "No merecen poca [i. e. gloria] los [sic, i. e. elegias] de Fernando de Herrera, que si no son tan dulces como los [sic] de Garcilasso, es cierto que son màs cultos, y esto es lo mejor de sus escritos" (RV, IV, 2).

Aunque Faria e Sousa no pierde ocasión de enmendar la plana a los otros dos comentaristas, los ataques que les dirige son más escasos y menos violentos. A Francisco Sánchez de las Brozas le da un buen recorrido a cuenta de su desinterés por la poesía de Ausias March, ridiculizando además su propensión a las citas en lenguas extranjeras. Refiriéndose al soneto XIV de Garcilaso ("Como la tierna madre que el doliente...") afirma:

"El Brocense dize sobre este Soneto que la comparacion es tomada de Ausias March, en la Cantica 1. de Amor; y yo, que siempre he lidiado cõ el buen Ausias, nunca reparé en ello; y agora no le tengo para copiarle. Y bien pudiera Sanchez copiarlo, assi como copió otros lugares de Autores menos estimables, en aquellas notas: si no es que se le hizo molesto el escrivir aquella lengua, pudiendo preciarse de escrivirla por ser màs dificultosa que la Italiana que tanto escrive: porque en esto de las lenguas el escrivir, y saber las màs dificiles es la gala: y la gala de los Poetas antiguos amorosos es Ausias March, y su lengua muy digna de que la sepan los entendidos. Pero en remate de cuentas, Brocense era un Gramatico: y yo soy Portuguez, y assi no puede parecer que lo digo por defender mi lengua" (RV, III, 47).

El sentido peyorativo de estas observaciones se hace patente en otro pasaje donde Faria e Sousa zahiere a los gramáticos: "...ruego a todos, por el amor de Apolo, que no seamos bachilleres; y que con un batelillo de Gramatica, nadie embista classes de ciencia: que con una lucernilla de ingenio nadie quiera alumbrar a los Luminares de la primera magnitud" (RV, III, 118). En conse-

cuencia, el Brocense queda descartado como un pedante de pocas entendederas, incapacitado para la tarea que aborda.

No sale mejor parado de sus manos Tomás Tamayo de Vargas. La sumisión al Brocense y la excesiva preocupación que le atribuye por los problemas menores de la crítica, provoca el reproche mordaz de Faria e Sousa, quien sin piedad colma de desprecio a los dos comentaristas. Una discusión sobre el soneto *Senhora minha, se eu de vos ausente* —traducción portuguesa del de Garcilaso *Señora mia si de vos yo ausente,* falsamente asignado a Camões— da pie para la siguiente invectiva: "...tocaremos tambien en la gran ciencia de algunos anotadores de Garcilasso que no hallaron en el que dezir sino enmendarle en palabras a titulo de varias leciones [sic]. El último fue asta agora D. Thomas Tamayo que sobre este Soneto dize le puso como cree se ha de leer, por estar vario en todas las impressiones. El en todas está de una manera, menos en la de Sanchez que dize tenia el de mano mejores leciones, y que assi le imprimio cõ quatro enmiendas: y éste es el que pone Tamayo, con que pudiera dezir le ponia como Sanchez, y no como le pareció se devia leer, dando a pensar que descubriò nuevos mundos. Y los descubiertos por Sanchez importan bien poco" (RV, I, 221).

Los principios fundamentales de su arte de comentar se desprenden de las alabanzas que hace Faria e Sousa de la propia obra y de las censuras a Sánchez, Herrera y Tamayo de Vargas. Tales principios están íntimamente relacionados con su teoría de la poesía. Conforme a las ideas estéticas de su tiempo forja su poética partiendo de la "ciencia" [27] —palabra bajo la cual reúne múltiples disciplinas— y de un pleno conocimiento de las literaturas clásica y moderna: "...Garcilasso antes de escrivir era famoso estudiante en los Poetas, i despues vino a escrivir famosamente;

---

[27] Véase RV, I, "Juizio", § 6, página sin numerar: "...solamente son legitimos Poetas aquellos que muestran noticia de diversas ciencias en sus obras..."

i assi... podia tener fama de docto en esta ciencia" [28]. Un dominio semejante del "mester" poético, unido al de otras varias "ciencias", es condición *sine qua non* para una generación que convierte lo imitativo en piedra de toque de la poesía. Se supone que un florilegio de grandes autores, recogido en una memoria infalible, orientará y moldeará en todo momento la facultad creadora del poeta [29].

Si la insistencia de Faria e Sousa sobre la "ciencia" lo mantiene en la línea de las teorías del renacimiento [30] va más allá que los preceptistas italianos del siglo XVI en que se inspira al discriminar entre erudición y genio. Postula como poeta ideal quien reúna "ciencia" y "estilo": "No basta el estilo agradable, si es indocto: no basta mostrar ciencia, si el estilo es duro. ¿Qué será, pues, el estilo duro sin ciencia? La razon de no bastar lo docto sin lo suave, es porque no teniendo suavidad, quita la gana de leerse: y lo suave sin lo docto, hazese leer, mas es inutil. Los elegantes sin ciencia, sirven al entretenimiento de los entendidos. Jorge de Montemayor fue totalmente desnudo de letras; y su Diana, y Piramo son admirables en estilo, y pensamientos. Alonso Pérez el Medico de Salamanca, que proseguió con la Diana, fue cientifico,

---

[28] FA, I, "Discurso", § 3, página sin numerar. Cf. también FA, I, "Advertencias", § 7, página sin numerar: "Es necio quien cree que sin largos i solidos estudios (i a lo menos sin entera noticia de como procedieron Homero, Virgilio, Ovidio, Petrarca, Garcilasso, i Camoens) puede ser Poeta. Como lo ha de ser, si Virgilio no lo fue sin Homero, ni Petrarca sin Ovidio, ni Garcilasso sin Petrarca, ni Camoens sin todos ellos?...el ser Poeta no tiene fundamentos? No consta de estudios? Reconoce arte i magisterio un albardero, i no le ha de reconocer un Poeta?"

[29] Un elogio contemporáneo de la imitación en Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Aulegrafia* (Lisboa, 1619), fol. 129^{r}: "Virgilio escolhia pedras preciosas do esterco de Enio. Não faz pouco quem sabe ajudarse dos Autores, mayormente de diuersa lingoagem. O Gracilaso [sic] teue nisto braua habilidade."

[30] Véanse Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899), p. 43, y Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, 1531-1555 (Urbana, III. 1946), pp. 33-34.

y no ay quien pueda leer aquel libro suyo por falta de estilo" (RV, III, 168).

Pese a la importancia que concede a la capacidad creadora, la erudición reina en la poética de Faria e Sousa. De donde se sigue que el comentarista tiene que ser hombre docto y de muchas lecturas porque sólo así podrá desentrañar los "lances poéticos" y las "reconditas imitaciones". Pero el saber, pura y simplemente, es tan inadecuado para el comentarista como para el mismo poeta. Debe tener un agudo sentido de la proporción, ya que "...el ser docto consta de estudios, y de saber usar dellos: porque tambien el amontonar erudiciones á un proposito, es vicio..." Sin embargo, no son estos factores los que tiene sólo presentes cuando juzga las obras de Sánchez, Herrera y Tamayo de Vargas. Los criterios objetivos quedan al margen con frecuencia, para dar paso a continuos y mordaces ataques cuya vehemencia antes atestigua sus propias limitaciones que las de aquellos a quienes vitupera.

3. El "Discvrso sobre la composicion de las eglogas"

Este *Discvrso* [31] que constituye el prólogo del volumen cuarto de la *Fvente de Aganipe*, ofrece una breve historia y un sucinto examen crítico de la poesía pastoral. Las ideas que allí expresa proceden de diversas fuentes: de los preceptistas italianos del Renacimiento; de las églogas de Garcilaso, Camões y otros poetas iberos, y de las muchas poesías bucólicas del propio Faria e Sousa [32]. En el ensayo traza el desarrollo de este género desde Teó-

---

[31] En esta parte del ensayo utilizo el número del párrafo para designar las correspondientes divisiones del *Discvrso*.

[32] Doce églogas portuguesas y ocho españolas forman el cuarto volumen de la *Fvente de Aganipe*. En el § 6 afirma que se encontrarán diez églogas más en los volúmenes V-VII que no he podido localizar. Escribió también dos novelas pastoriles, como él mismo nos cuenta en un poema titulado "Patria y vida del Avtor" (FA, II, fol. 206^{r-v}): "Dos [i.e. tomos] eran de Pastores siempre amantes: /el uno de los que aman a lo humano,/el otro del

crito hasta Francisco Rodrigues Lobo. Alude a los temas obligados de la crítica pastoral y acaba con un examen general de las églogas de Garcilaso. Aunque el comentarista agrega pocas novedades, no hay, que yo sepa, ningún otro escritor hispánico de esa época que se esfuerce tanto por esclarecer y dar solidez a la doctrina bucólica [33].

Ateniéndose al procedimiento generalmente adoptado por los críticos del género pastoral, Faria e Sousa plantea en primer lugar el problema de su historia. Su desconocimiento del griego [34] le impide dilucidar la etimología de *égloga* —a la cual Herrera dedica unas líneas—, pero muestra estar bien informado sobre la cuna de la poesía bucólica. Afirma que Sicilia la vio nacer y se sorprende de que una isla tan rica otrora en talentos no haya producido un solo gran poeta en tiempos del comentarista. En cuanto a los inventores de este género dice que lo fueron Orestes o Daphnis (§ 1). No cabe duda de que Faria e Sousa condensa aquí el relato más circunstanciado de Escalígero:

"...ita de loco discrepant iid*em* Graeci. quippe nonnulli in terra Sicilia eius carminis natalia profiten*t*ur. Oreste*m* è Scythica Tauror*um* gen*t*e Dianae signu*m* deferente*m*, oraculo monitu*m*, elui debere septe*m* fluuior*um*, qui vno de fonte erumperent, aqua. Cuius rei gratia in Italiam quu*m* venisset, prope Rhegiu*m* inuentis amnibus, lotum. inde in Siciliam profectu*m*, in pago que*m* Tyndaride*m* Strabo etiam nominat, Deae signum statuisse:

Amor mas soberano." Según Moreno Porcel, el propio Faria e Sousa quemó ambas novelas, descontento al parecer con esas dos creaciones de su juventud.

[33] He podido consultar Mia I. Gerhardt, *La pastorale. Essai d'analyse littéraire* (Assen, 1950) y la excelente obra de J. E. Congleton, *Theories of Pastoral Poetry in England 1684-1798* (Gainesville, Florida, 1952).

[34] Ello puede explicar sus cáusticas observaciones en el prólogo de *Os Lusiadas* (I, col. 5): "...no aviendole [i.e. al autor] alcançado el entendimiento, por la mayor parte, nos quieren [i.e. los comentadores] embaraçar la vista, con empanarle en erudiciones tramposas, i desabridas, metiendo lo a vozes (ordinariamente Griegas) como los que no teniendo justicia en los pleytos, la quieren hazer de confundirla con el estruendo."

numinisque laudes vnà cum agrestibus, à quibus exceptus fuerat, non sine cantibus instituisse. Neque verò mirum à Graecis eò deductum Orestem, qui eum in lucum quoque apud Aritiam, qui fuit ad Appiae viae dextram, perpulêre: vbi ritu Scythico solennem Tauricae Dianae morem faciendi consecrarit [35]."

El primer poeta bucólico de importancia es, a su juicio, Teócrito, cuya reputación sobrepone a la de Virgilio (§ 2): "...es superior, no solo en la primazia, mas aun en la propiedad del estilo". Esta preferencia no obedece al dictado de Escalígero sino al de Giovanni Giorgio Trissino para quien el griego es "...il supremo autore in questo genere..." [36]. La escasa atención que concede a Virgilio es quizás el detalle más curioso de este ensayo en su parte histórica.

El repaso de la bucólica italiana comienza con una andanada contra Bocaccio, cuyo *Ameto* denomina "...librillo oy de bien poca importancia..." [37]. En cambio, recomienda la *Arcadia* de Sanazaro como una verdadera antología de las mejores églogas en aquella lengua. No estima dignos de semejante distinción otros autores que también enumera, como Serafino Aquilano, Pánfilo Sasso, Bernardino Rota y Lodovico Paterno. Excepción hecha de Rota y Paterno arguye que "...los otros ni para terceros son bastantes" (§ 8).

La parte más interesante del análisis es con mucho el examen de la bucólica ibérica. Ya no influye en él la opinión de los grandes críticos de su tiempo. Sus hallazgos le pertenecen y aunque la objetividad no es su virtud característica, los juicios críticos son en conjunto equilibrados y justos. Alaba la ternura ("lindos

35 *Poetices libri septem* (Lyon, 1561), p. 7.

36 *Tutte le opere* (Verona, 1729), II, 137.

37 Cf. RV, IV, 100: "...[afectado] es el Bocacio en...su Ameto...en que, si bien ay algunos renglones razonables, es vanissimo, como en casi todo quanto escriviò: y me admiro cada vez que hallo muy aplaudido este hombre por algunos Escritores. Y si, como ellos dizen, habló bien su lengua, llamenle Gramatico della, y reduzgase [sic] à esto quãto supo, ò á lo menos quanto escrivió. Valen más quatro lineas de Petrarca, que todos sus libros."

afetos") de Bernardim Ribeiro, patriarca de los poetas bucólicos hispánicos [38]. Tocante a las églogas del primer italianizante, Francisco de Sá de Miranda, establece una distinción según sean en verso menor o en verso mayor. Las primeras, no obstante su lamentable falta de inspiración, sobresalen porque se ciñen rigurosamente a la verosimilitud, y censura las últimas con toda severidad porque son "...totalmente incapazes de luz..." (§ 11). Caracteriza a Sá de Miranda como "...hombre sentencioso, mas no Poeta...", lo que da fe de la independencia de Faria e Sousa, pues sus contemporáneos fueron muy dados a encomiar *o nosso bom* Sá [39]. Con análoga aspereza enjuicia a otro famoso quinhentista, António Ferreira. Reconoce su erudición ("...se muestra visto en los Poetas antiguos..."), pero subraya que le falta talento ("...es-

[38] De hecho, Faria e Sousa comienza su análisis con el "...arrogante Cayado, que con ser bueno, raros son los que le conocen." El comentarista se refiere a Henrique Caiado que escribió todas sus églogas en latín. Su obra, publicada por primera vez en Bolonia, 1501, es más accesible en el *Corpus illustrium poetarum lusitanorum, qui latinè scripserunt*, ed. António dos Reys (Lisboa, 1745), I, 35-259. Véanse también Wilfred P. Mustard, ed., *The Eclogues of Henrique Cayado* (Baltimore, 1931) y A. Moreira de Sá, *Duas obras desconhecidas de Henrique Caiado* (Lisboa, 1956).

[39] Véanse, por ejemplo, Francisco Soares Toscano, *Parallelos de principes, e varões illvstres antigos, a qve mvitos da nossa naçam portvgvesa se assemelhàrão...* (Evora, 1623), fol. 55v: "...o Doutor Francisco de Sa de Miranda (outro Horacio Lyrico na poesia, & sentenças della)..."; Hieronimo Freire Sarraõ, *Discvrso politico da excellencia, aborrecimento, perseguiçaõ, & zelo da verdade* (Lisboa, 1647), p. 126: "...diz o auisado Saa de Miranda..."; Antonio de Sousa de Macedo, *Armonia politica dos documentos divinos com as conveniencias d' estado* (Na Haga do Conde, 1651), p. 88: "...o discreto poeta Francisco de Sá de Miranda..."; Fr. Manoel Homem, *Memoria da disposiçam das armas castelhanas, que injustamente, inuadirão o Reyno de Portugal, no anno de 1580* (Lisboa, 1655), p. 147: "...o celebrado Sà...", y Dom Francisco Manuel de Melo, *Obras metricas* (Leon de Francia, 1665), II, 88: "...o nosso Sa, venerando..." Acerca de la influencia que Sá de Miranda ejerció sobre su generación véase Hernani Cidade, "Sá de Miranda e a sua pleiade" en *Lições de cultura e literatura portuguesas* (3.ª ed., Coimbra, 1951), I, 185-195. Cf. también Manuel Seabra, "Sá de Miranda, o poeta da lei e da grei", en *Portugal 1140-1940. Festschrift der Universität Köln* (Köln, 1940), pp. 171-173.

cribio... con... poca dicha en pensamientos i afetos..." [§ 12]). En la página 11 he transcrito ya una muestra de su exaltada admiración por las églogas de Camões, lo que hace innecesario volver ahora sobre ello. El contemporáneo de Camões, Diogo Bernardes, la *bête noire* de Faria e Sousa, le arranca un elogio insignificante [40], al tiempo que merece el grave cargo de piratería literaria: "...publicô muchas Eglogas; algunas buenas, principalmente en lo rustico. Si bien yo sospecho que algunas dellas son del Camoens; porque muriendo el sin publicar esta suerte de Poemas Varios, cada vno hizo dellos lo que quiso. Persuademe a esto el ver las vaxezas del Bernardez en lo mas, i tanta diferencia en algo tan parecido al Camoens..." [41]. El sucinto examen termina con un encomio de las églogas de Francisco Rodrigues Lobo —tanto las publicadas en un solo volumen como las que intercaló en su trilogía pastoral— y afirma que son las mejores en su género por su sin par rustiquez (§ 15).

Los poetas bucólicos españoles —con la salvedad de Garcilaso, tema que se aplaza— son objeto de un trato más sumario. No menciona a ninguno de los numerosos discípulos de Garcilaso en el siglo XVI [42]. De entre sus contemporáneos Faria e Sousa celebra,

---

[40] Véase también FA, II, fol. 45r: "Entre rebaños de torcidos cuernos,/ las humildes i rusticas Avenas,/suenan con propiedad, que el Pindo estima,/ Lobo en el Lis, Bernardez en el Lima."

[41] Huelga indicar que el verdadero culpable es el acusador, ya que Faria e Sousa, para mayor gloria de Camões, le atribuyó generosamente cuantos poemas consideró dignos de su pluma. Por desgracia, la obra de Diogo Bernardes resultó ser campo fértil para este género de "restitución". Véanse Delfim Guimarães, "As patranhas de Faria e Sousa", *Arquivo Literario*, II (1924), 105-114, y Coste Caldas, *Duas eglogas. Camões e Bernardes* (Lisboa, 1926).

[42] En RV, IV, 160, tiene palabras de elogio para Francisco de la Torre: "Despues de sus [i.e. de Garcilaso] Eglogas no huvo algunas dignas de estimacion en Castilla (aviendo muchas), hasta que Francisco de la Torre las escriviò bonissimas..." En otro lugar, RV, IV, 283, alude a las églogas de Diego Ramírez Pagán, uno de los poetas favoritos del comentarista. Véase RV, III, 22-23: "...este Autor Castellano en ninguna

con menos fervor de lo corriente, a Lope de Vega por sus "...muchos aciertos; a lo menos de propiedad del campo..." Lo verdaderamente extraño es que el único poeta acreedor de sus elogios por una excelente égloga sea el "rarissimo Ingenio", Francisco López de Zárate (§ 9) [43].

Como síntesis de su breve historia de la bucólica, Faria e Sousa enumera los siete mejores poetas del género; honrando como tales a Teócrito, Virgilio, Sanazaro, Rota, Garcilaso, Camões y Rodrigues Lobo [44].

El *Discvrso* nos permite reconstruir la teoría de la pastoral que profesaba Faria e Sousa. Alude repetidas veces al lenguaje de la bucólica. Este renglón es uno de los tópicos más discutidos en la materia y está íntimamente relacionado con la ley del decoro *, principio de orientación para los teóricos de la pastoral. Dicha ley exige que todos los elementos integrantes de la égloga, y, sobre todo, el lenguaje de sus héroes, se adapten a la natural rusticidad del género. Tal prescripción desazona extraordinariamente a Faria e Sousa. De una parte enfatiza sobre la propiedad del lenguaje: "...tengo por yerro introduzir un rustico ganadero, con lenguaje, no solo muy politico, sino con filosofias, i otras ciencias. Deve cada uno hablar como quien es." De otra, añade presuroso que ese verismo debe atenerse a ciertas limitaciones preestablecidas: "Bien sè que la ley de las Eglogas, es que aunque hablen en ellas personas del campo, no ha de ser con palabras, ni con terminos

---

manera es conocido de Castellanos. Yo que soy Portugues le conozco, y venero; y le estimo por mejor que Garcilasso en algunos Sonetos..."

[43] Véase también RV, IV, 160, donde declara que una de las églogas de López de Zárate (por lo demás no identificada) es "...benemerita de saberse de memoria, por qualquier amante destos estudios." José María Lope Toledo, en su bien documentada obra *El poeta Francisco López de Zárate* (Logroño, 1954), no da cuenta de las alabanzas de Faria e Sousa.

[44] En RV, IV, 160, la lista incluye a Francisco de la Torre.

* Traduzco literalmente la expresión inglesa *law of decorum* cuyo valor no tiene otro equivalente en castellano.

baxos" (§ 13). Faria e Sousa sostiene entonces que un lenguaje de verdad rústico no cabe en la poesía bucólica porque, a su modo de ver, el habla de un campesino ignorante no puede ser un medio artístico afortunado [45].

Este problema va unido sin remisión al del estilo. Faria e Sousa se aparta de las normas establecidas y niega que un bajo estilo sea el más apropiado para la égloga. Pero se contenta con afirmar que existen dos actitudes opuestas, representadas por Teócrito y Virgilio. La obra del primero es un dechado de corrección. El segundo emplea un estilo elevado porque "...no podia salir de lo ...sublime; i assi en sus Eglogas tiene muchos lances heroicos en pensamientos, i en estilo" (§ 16). Faria e Sousa no censura al autor latino por esto, reconociendo quizás que la ley del decoro no ejerce gran influencia sobre Camões, quien en sus mejores églogas "...se remonta de modo que usa menos de la flauta que de la trompeta..." (§ 17). Esto no constituye para el comentarista defecto alguno en su poesía, sino el reflejo de un temperamento artístico que arrostra la autoridad de unos preceptos rígidos: "...el que la [i. e. elevacion] tiene, no puede consigo en ella; o con ella en si".

La ley del decoro determina asimismo los caracteres y el tema que conviene a la égloga. Faria e Sousa reconoce que al principio sólo se consideraron asuntos propios de la bucólica "matericas

---

[45] Como es tan frecuente en Faria e Sousa también aquí el poeta niega al teórico. Su respeto por las reglas encuentra expresión en dos églogas adjetivadas "rústicas". Están concebidas a manera de reto contra Diogo Bernardes y Francisco Rodrigues Lobo, quienes, pese a su rustiquez, "...tienen...muchos versos que pueden servir en lo mas culto..." Con mal disimulado orgullo se adjudica Faria e Sousa la victoria en esta competición porque no ha de encontrarse la menor huella de erudición en sus églogas rústicas (§ 32): "...en estas dos nuestras no se hallarà alguno [i.e. verso] que se aparte tanto de la rustiquez, que pueda servir en alguna cultura." Sin embargo, conviene aclarar que el galimatías de arcaísmos y regionalismos refleja perfectamente la riqueza idiomática del autor, pero no la de los labriegos del Minho. Véase Aubrey F. G. Bell, *Portuguese Literature* (Oxford, 1922), p. 153.

amorosas campestres" [46]. Pero el creciente desagrado por el convencionalismo pastoral condujo a una ampliación de la temática tanto en el ambiente que alcanzó el mar, como en los personajes. Es muy probable que el ejemplo de Camões, autor de una égloga en la que conversan dos sátiros y de otra piscatoria, influyera decisivamente en el ánimo del comentarista. El caso es que, siguiendo su anhelo de innovaciones, coincidente con la tendencia general, rechazó los límites de la poesía bucólica para dar cabida en sus confines a un vasto conjunto temático: "...advertirè, senzillamente, lo que he obrado de nuevo en mis Eglogas... La quinta es Venatoria... La sexta es Maritima; i en España no me acuerdo de otra... La setima, i otava sõ Rusticas... La nona i decima son Funebres. La undecima, Arbitraria. La 12. Genealogica. La 13. Monastica. La 14 i la 15. Heremiticas. La 16. Critica. La 17. Justificatoria. La 18. Arbitraria... La 20. Fãtastica (§ 31)" [47].

El mismo espíritu renovador surge de nuevo en otras observaciones relativas a la forma de la égloga. No le interesa preceptuar una métrica determinada: "Teocrito, i los Latinos, no mudaron de un genero de composicion en cada Egloga; los vulga-

---

[46] La idea de que sólo son propios de la pastoral los temas campestres la defiende todavía un autor mucho más tardío, Manoel da Fonseca Borralho en *Luzes da poesia descubertas no oriente de Apollo nos influxos das Muzas* (Lisboa, 1724), p. 115: "...as *Eglogas*, assim chamadas, porque com ellas se narraõ as conversaçoens, & praticas Pastoris, rusticas, & dos Pastores, & camponezes..."

[47] Faria e Sousa parece anticiparse aquí a la doctrina del principal teórico de la *Arcádia*, Francisco Joseph Freire, el cual en su *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia* (Lisboa, 1748), p. 359, propone ideas análogas. No contento con favorecer la difusión de églogas venatorias y piscatorias añade: "Quando dissemos na definiçaõ, que a Ecloga era imitaçaõ de cousas rusticas, naõ quizemos nisto dizer, que só as cousas humildes lhe podiaõ servir de materia; pois tamben admitte argumentos sublimes, como de cometas, terremotos, movimentos de astros &c...Assim o praticou Virgilio, quando introduzio a Sileno tratando da natureza das cousas celestes, e terrestres, que naõ saõ improprias da gente do campo, porque he muito observadora."

res usaron tal vez en una casi todos los generos que ay de composiciones. Yo no tanto... (§ 22)." En cuanto a la extensión de la égloga no dicta reglas definitivas ni cree que el ejemplo de los clásicos sea obligatorio. Pues si bien reconoce que "...cada uno las hizo de la estatura que le parecio, o que dio lugar la materia...", agrega luego: "...no deven ser tan breves como las de Teocrito, Virgilio i Sanazaro... (§ 20)." Sus reparos proceden de otra norma crítica de la pastoral: la convicción de que la forma dramática es esencial al género. Esta creencia tiene su origen en la abundancia de diálogos que se encuentran en las pastorales clásicas e italianas. Las "églogas dramáticas" cuentan con la incondicional aprobación de Faria e Sousa, el cual las considera a modo de entremeses breves o comedias en un solo acto. Por lo que en sus propias églogas extrema el aspecto dramático de diversas maneras: "A mi me parecio siempre ser ellas un modo de representacion... En las mas de las mias se hallarà no solo el discurrir en las materias, segun ellas lo piden, sino invencion, i casos apretados; i los de algunas no ceden a razonables Comedias." Considera de gran importancia para evitar el anquilosamiento de la égloga su aproximación al drama: "Tengo ...por frialdad el introduzir los Interlocutores solamente a hablar, o cãtar, sin otro acontecimiento que sazone el poema (§ 24)."

La teoría bucólica de Faria e Sousa abarca los principales temas de la crítica del género, con la excepción del paisaje. Siente tan poco interés por sus elementos descriptivos que se limita a decir: "...los Teatros dellas [son] los montes, i las Vegas [§ 18]."

No cabe duda de que Faria e Sousa estaba muy versado en la obra de los preceptistas del renacimiento, pero esto no implica que su *Discvrso* sea un simple compendio de las teorías entonces en boga. Por el contrario, a cada momento da pruebas del fastidio que le producen estas o aquellas "reglas" por considerarlas harto restrictivas para el genio artístico de Camões, si no es para el suyo propio. En consecuencia, sin que trace una teoría de la

bucólica completamente nueva, impugna muchos de los convencionalismos acreditados por el uso y el tiempo.

Un paralelo entre su concepción de la égloga y la de otros autores que le antecedieron arrojará más luz sobre la posición de Faria e Sousa. Herrera afirma en un pasaje muy citado que el retrato de una sociedad rústica idealizada es parte medular de la égloga (p. 407): "Las costumbres representan el siglo dorado. La dicion es simple, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves; las palabras saben al campo i á la rustiqueza de l'aldea, pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez..." Francisco Rodrigues Lobo, en su manifiesto literario titulado "Discvrso sobre a vida, e estilo dos pastores" expresa análogas ideas: "Quanto fora a vida mais sabrosa, & mais quieta entre as ouelhas? quanto mais seguro o fruito della, que o das esperanças da corte, & dos enganosos tratos da cidade? & se suspiramos ha tanto tempo pella ditosa idade de ouro, he por esta melhoria que teue de todas as outras, viuiaõ os homens como pastores guardauão gado & tratauão com a terra..." [48]. Y en el soneto que precede a la *Egloga dos Vaqueiros* (fol. 108^{r-v}) acentúa la importancia de la propiedad y de la sencillez en lo rústico:

> Dos rusticos vaqueiros guardadores,
> As praticas humildes, & os cuidados,
> Não por arte fingidos, & enfeitados,
> Mas de singelos peitos amadores,
> As festas das Serranas, & os amores,
> Os requebros, & os ditos namorados,
> Em este humilde estilo retratados,
> Bem que de meu pinsel, com proprias cores.

Por su parte, Faria e Sousa no sitúa a sus pastores en la Edad de Oro ni admite que la propiedad en el retrato sea la

---

[48] *As Eglogas* (Lisboa, 1605), fol. 2^{r}. Sobre la pastoral de Rodrigues Lobo véanse Ricardo Jorge, *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo biográfico e crítico* (Coimbra, 1920), pp. 177-277, y la introducción de José Pereira Tavares a su edición de las *Eglogas* (Coimbra, 1928), pp. xxxiv-xliii.

norma de la perfección: "Los más doctos Escritores de Eglogas no supieron salir de los caramillos, de las cabras, de las ovejas, del coger la leche, y sazonar las migas: y aunque todo esto es propio del campo, no todo lo que es propio sirve á los pintores buenos; que para pintar sus trapos (como ellos dizen) no imitan el trapo confuso en doblezes, sino que se los hazen ayrosos por industria (RV, IV, 160)." Este aserto no es simple repetición del principio aristotélico según el cual "...los Poetas tienen obligacion de no dezir las cosas como fueron, sino como devian ser... (RV, IV, 183)." Evidentemente Faria e Sousa no se contenta con recomendar que un ensueño literario sustituya a la realidad en el argumento de la égloga. Insatisfecho con la descripción de los encantos de la vida pastoril, por más que los realce el atractivo de la inocencia y el sosiego de la Edad de Oro, apunta la necesidad de ensanchar las fronteras de la poesía bucólica.

No se interpreten las anteriores observaciones como si Faria e Sousa, en muchos sentidos autor de transición, desafiara por completo la autoridad de la tradición. Si bien acepta que la ley del decoro es fundamento de la teoría pastoral, las muchas excepciones que admite disminuyen bastante el valor de aquella ley. A este respecto es muy significativo que aclame a Teócrito por ser el más fiel representante de la rustiquez, pero en cambio proponga a Virgilio como modelo preferible, a pesar de su elevado estilo. Interrumpiendo su discurso el autor afirma: "Yo despues de aver conocido todo esto, mas me voy tras Virgilio, i Camoens... (§ 18)."

Su posición vacilante cuando trata de los convencionalismos del género se evidencia en todos los capítulos del ensayo. Aun reconociendo que el lenguaje de la égloga debe ser rústico advierte el peligro de envilecerlo, introduciendo términos groseros; se niega a fijar reglas para la versificación o el estilo porque acortan las alas del genio; aboga por la forma dramática y la mayor libertad posible en el trazado de los caracteres y de la fábula para evitar que el género pierda atractivo y vitalidad.

4. Faria e Sousa como crítico de las églogas de Garcilaso [49].

Las observaciones del portugués sobre las églogas de Garcilaso no pueden interpretarse exclusivamente a la luz de su teoría de la poesía pastoral. A menudo están fundadas en consideraciones que ninguna relación guardan con los principios estéticos. El deseo de ensalzar en todo momento a Camões o de menospreciar las ediciones anotadas de Garcilaso dan la tónica de sus comentarios en más de un pasaje.

En su breve historia de la pastoral ibérica, Faria e Sousa concede al toledano el lugar que en justicia le corresponde: "En España no se puede negar que Garcilasso fue, i es Príncipe" (§ 9). Pero el reconocimiento de sus excelencias no influye en el análisis que hace de las églogas de Garcilaso, que de todo tiene menos de loor al poeta.

Faria e Sousa concentra la fuerza de su crítica adversa en la Égloga Segunda [50], la cual, debido a su estructura desconcer-

---

[49] Además de los estudios fundamentales de Margot Arce Blanco, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI* (Madrid, 1930); Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, 1948), y Dámaso Alonso, "Garcilaso y los límites de la estilística" en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, 1950), pp. 45-109, he consultado Ferrucio Blasi, *Dal classicismo al secentismo in Ispagna* (Garcilaso-Herrera-Góngora) (Aquila, 1929), pp. 31-53; Marcel Carayon, "Le monde affectif de Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), 246-253; Alda Croce, "Il Petrarca spagnuolo: Garcilaso de la Vega", *Aretusa*, I (1944), 57-67; Manuel Alcalá, "Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega", *Filosofía y Letras*, XI (1946), 59-78 y 227-245, Alonso Zamora Vicente, *De Garcilaso a Valle-Inclán* (Buenos Aires, 1950), especialmente pp. 71-75, y Antonio Gallego Morell, "La escuela de Garcilaso" en *Dos ensayos sobre poesía española del siglo XVI* (Madrid, 1951), pp. 11-38.

[50] Sobre la Égloga Segunda véanse Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1946), pp. 38-47; la reseña de María Rosa Lida de una edición anterior (Madrid, 1942) en la *Revista de Filología Hispánica*,

tante, constituye un verdadero reto para quien estudie a Garcilaso. El comentarista no es el primero que tropieza en su aparente falta de unidad. En sus notas de introducción (p. 537), Herrera apenas disimula su asombro:

"Esta egloga es poema Dramático... en que no habla el poeta, sino las personas introduzidas... tiene mucha parte de principios medianos, de comedia, de tragedia, fabula, coro i elegia. tambien ai de todos estilos, frases llanas traidas del vulgo *gentil cabeça, yo podrè poco, callar que callaras,* i alto mas que conviene a bucolica, *convocaré el infierno,* i variacion de versos, como en las tragedias. en fin, puede dezirse della:

> Quinctia formosa est multis, mihi candida, longa,
> recta est: haec ego sic singula confiteor.
> Totum illud, formosa, nego [51]."

La defensa de Tamayo de Vargas (II, fol. 44v) no resulta muy convincente, puesto que parece motivada, ante todo, por el deseo de sacar a luz las faltas de las glosas de Herrera: "La Egloga II es marauillosa Por la variedad de affectos que cõtiene, i no se que razon aia para culpar en ella vulgaridades, si se aduierte que se ponen en la boca de vn furioso, que aunque de buen discurso le perturbaba su passion: fuera de que otra cosa son idiotismos Españoles que aunque humildes reciben auctoridad de auerlos vsado escriptor tan digno." Los dos comentaristas españoles, no obstante su discrepancia en materia erudita,

---

V (1943), 394-395; Audrey Lumsden, "Problems connected with the Second Eclogue of Garcilaso de la Vega", *Hispanic Review,* XV (1947), 251-271, Margot Arce de Vázquez, "La Égloga Segunda de Garcilaso", *Asomante,* V (1949), 57-73 y 60-78, y Royston O. Jones, "Garcilaso, poeta del humanismo", *Clavileño,* V (1954), 1-7.

[51] Herrera cita el epígrama 86 de Catulo. Véase el comentario que de estos versos hace W. Kroll en su edición de *C. Valerius Catullus* (Leipzig, 1929), pp. 259-260. La censura del poeta sevillano provocó una fogosa defensa por parte de Juan Fernández de Velasco, *Controversia,* p. 35: "...creo que excedió esta Égloga á las otras obras de Garcilasso..."

están acordes en su veneración de Garcilaso. Faria e Sousa, sin tener por qué rendirle igual pleitesía, se considera libre para abalanzarse sobre los "defectos" de la Égloga Segunda. Al valorar el poema, Faria e Sousa olvida por completo la necesidad de ampliar los límites de la égloga que defendió en su *Discvrso*. Le aplica la medida inflexible de las reglas clásicas y en consecuencia la encuentra deficiente por muchos conceptos.

Si se acepta la brevedad como una de las premisas capitales para la égloga, la Segunda de Garcilaso puede utilizarse contra su autor. Así lo hace Faria e Sousa, quien se esfuerza en demostrar cuánto desmerece el poema por su demasiada extensión: "...la segunda [i.e. egloga]... es insufrible, pues viene a ser casi otro tanto como una de las Comedias deste tiempo, con que disculparè a quien no la aya leido toda de un aliento, i creo que ninguno lo hizo; porque yo siendo incansable en esto, la lei tres vezes, i de la primera me cansô, i de la segunda moliome, i de la tercera no la podia ya sufrir" (§ 21). Y en otra ocasión repite: "Si della uviera hecho tres, aun cada una dellas quedàra siendo de las mas dilatadas" (§ 26).

Cuando formula esta objeción, el erudito portugués se atiene a su doctrina que postula églogas comparables a comedias en un acto. Menos consecuente es que busque apoyo en la ley del decoro, que tan poca devoción le inspira, para reprender a Garcilaso por el prolijo relato de los pasatiempos de Albanio y Camila, basado en la *Prosa ottava* de la *Arcadia* de Sanazaro: "He tambien procurado no enxirir cosas q*ue* parezcan violentas, ni que hagan discurso prolixo; como sucedio a Garcilasso en la Egloga 2. a donde intempestivamente discurre con gran prolixidad de las cosas de la caça, i acciones de Cavalleros grandes: cosa no conveniente a Pastores" (§ 25).

Faria e Sousa pone además en claro que su defensa de la libertad de las formas no incluye la polimetría de la Égloga Segunda. No ve qué necesidad estética o qué justificación puede alegarse para esa "variación de versos". Como sugiere su com-

paración con el hablar cotidiano, tales cambios de métrica contravienen el principio de la verosimilitud: "...no hago lo que hizieron algunos, i entre ellos Garcilasso en la segunda; i es que estando un Pastor en su platica en tercetos, subito passa a hablar en canciones, i semejantemente, por que lo tengo por grande error: i casi por lo mismo que seria en la comun conversación, el que està hablando en prosa passar a hazerlo en verso, o bien de una lengua en otra" (§ 23). Tampoco le place que Garcilaso emplee la *rima al mezzo* italiana: "...viene Nemoroso cõtando a Salicio las [i.e. cosas] de la Casa de Alva, en versos que llaman ligados (de *que* pocos bastan a cansar) en largos tres pliegos" (§ 25). Tan violenta es su aversión a las rimas internas que más tarde vuelve sobre el tema. Astuto y malicioso, recurre al mismo Garcilaso para llevar adelante su reprensión por estas novedades: "En sola su Egloga 2. usó Garcilasso tres vezes esta suerte de composicion: ...ay alli algunos ochocientos versos destos, que son cansadissimos... y Garcilasso no dexó de conocerlo, pues los fenece assi; *Y tu de estarme oyendo estas cansado.* Mas si él entendia que era cansado, para que lo fue?" (RV, IV, 209).

En sus comentarios a las Rimas de *Camões* y en su edición de *Os Lusíadas,* si bien aquí con menos frecuencia, aparecen desperdigadas nuevas observaciones sobre pasajes determinados de la Égloga Segunda. Revisten especial interés sus notas sobre los versos 781-783, en los que Albanio ensalza la belleza de Camila en los siguientes términos:

> una obra sola quiso la natura
> hacer como ésta, y rompió luego apriesa
> la estampa do fué hecha tal figura [52].

[52] Sobre estos versos véase Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925), pp. 165-166. Véase una imitación de estos versos en *La Cryselia de Lidaceli...*, del Capitán Flegetonte (Lisboa, 1621), p. 154: "Nadie conocio ni viò/Igual, ni mayor belleza/Porque la naturaleza/Luego la estampa rompiò."

El Brocense y Herrera se limitan a señalar como probable fuente el *Orlando Furioso:*

> Non ò un si bello in tante altre personne
> Natura il fece, & poi ruppe la stampa... [53].

Faria e Sousa, para enjuiciar esos versos, los compara y contrasta con otros análogos de Camões o, mejor dicho, con los que decide atribuirle. Así, comentando el soneto *Ayudame, Señora, a ser vengança* —escrito probablemente por dom Manuel de Portugal [54]— insiste en el segundo cuarteto (RV, I, 328-329):

> A essa tu perfecion, que no se alcança;
> A essas sublimes cumbres de belleza,
> Donde una vez llegó Naturaleza,
> Mas de bolver perdió la confiança.

para arremeter contra la Égloga Segunda y reprender duramente al poeta toledano: "Poquissimo favoreció Apollo en estos tres versos a Garcilasso, porque ay en ellos redundancias, y mal numero: mejor lo dixo Ariosto, pero mejor que el mi P. aqui." Más tarde, al tratar de la Segunda Égloga de Camões, suaviza aquel juicio tan desconsiderado. Los versos (pp. 358-349):

> Não é a gentileza
> de teu gesto celeste
> fora do natural?
> Não pode a natureza fazer tal;
> tu mesma, bela Ninfa, te fizeste...

---

[53] Hieronimo de Urrea, en su traducción de *Orlando Furioso* (Venecia, 1553), p. 98, vierte así al castellano: "Era en tal proporcion y hermosura/Que no acertó a hazer tal mas natura."

[54] Véase Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos", *Revue Hispanique,* XXII (1910), 560. Ella da otra lectura de la primera línea del soneto: "Ayudame, Señora, á hacer venganza."

le brindan una oportunidad para ser más justo con Garcilaso: "Aventajose mucho a Garcilasso, quando dixo, que la Naturaleza avia roto la estampa, o modelo... por donde avia hecho otra Hermosura, para que jamás en el mundo ubiesse otra que llegasse a tanta perfecion. Bueno fue esto; pero acá se quita a la Naturaleza el poder obrar esta Hermosura" (RV, IV, 206). No recuerdo otro caso igual de contradicción en los comentarios de Faria e Sousa.

La preocupación de Faria e Sousa por la doctrina de la verosimilitud da lugar a curiosos comentarios. Se extiende en la llegada de Salicio al lugar donde Albanio duerme. Incierto aquél en principio de la identidad del desventurado pastor exclama (versos 95-99):

> Llegarme quiero cerca con buen tiento,
> y ver, si de mí fuere conocido,
> si es del número triste o del contento.
> Albanio es este que está aqui dormido,
> o yo conozco mal. Albanio es, cierto.

Ninguno de los tres comentaristas encontró digno de atención este pasaje. Faria e Sousa, para satisfacer su propia curiosidad o para refutar a ciertos pedantes, examina de espacio estos versos. Y como si quisiera demostrarnos que conoce todos los registros de su menester, hace caso omiso de las "máquinas de erudición" —su instrumento crítico preferido— para no manejar otras razones que las del sentido común. Admite que "...esto... no está con el ajustamiento, que en Sanazaro...", pero defiende, con todo, a Garcilaso de sus detractores: "...Garcilasso ya fue acusado, de que dixesse Salicio; *Quien duerme aqui? dò està que no le veo?* Dixose; Si no le via, como pudo ver, que estava durmiendo? Respondese; que roncava Alvanio dormido: y por esso entendió Salicio, que dormia alli alguna persona, sin verla. Bueno: y es de creer, que esse fue el pensar de Garcilasso. Pero si por los roncos lo sintió Salicio, es infalible, que estava muy

cerca, porque no se puede oir este roncar sino a poquissima distancia, sino es que Albanio echava rebuznos de asno, y no roncos de sueño de hombre". Pese a la mordacidad de la réplica, las objeciones de los presuntos críticos le hacen mella. Otro párrafo siguiente nos confirma que Faria e Sousa también creía que Garcilaso en esta ocasión no se había mostrado tan meticuloso como cabría esperar del Príncipe de los Poetas (RV, IV, 214-215): "...al fin, estava cerca. Pues si lo estava; no viene bien dezir: *Llegarme quiero, y ver si es de mi conocido*, &c. Porque a mucho mayor distancia de la a que puede oirse el roncar de uno, que duerme, se puede conocer un hombre, que se está viendo... Luego, no viene bien el mostrarse aqui tan fuera de conocerle; y menos, despues de dezir, que aquel es Albanio, añadir, *o yo conozco mal*. Era todo esto para mucho mayor distancia. Esto no tiene duda."

De buen grado concede el comentarista que Garcilaso no siempre descuida la verosimilitud. La forma en que expone el sueño de Albanio merece su aprobación, aunque no libre de reparos. Le agrada observar que el desasosegado pastor apenas musita unas cuantas palabras mientras duerme y añade (RV, IV, 215): "Apruebo la brevedad; porque en sueños no se habla mucho: mas no deviera ser tanta." Lo que allí falta, arguye, es cierta "...ternura amorosa...", susurro el más razonable en cualquier zagal enamorado.

Otro de sus ataques contra Garcilaso se funda en premisas éticas que no estéticas. Como crítico adepto al credo de la finalidad moralizadora de la poesía, no puede, como es lógico, pasar por alto en su análisis esta clase de consideraciones. Salen a relucir cuando desmenuza la descripción de la muerte de don Bernardino de Toledo en el fragmento épico de la Égloga Segunda (versos 1253-1257 y 1265-1266):

> puso en el duro suelo la hermosa
> cara, como la rosa matutina,
> cuando ya el sol declina al mediodía,
> que pierde su alegría, y marchitando

va la color mudando;...
¡Tal está el rostro tuyo en el arena.
fresca rosa, azucena blanca y pura!

Ya exasperó a Herrera [55] que Garcilaso, para retratar a un hombre, seleccionase términos que sólo parecen adecuados a una mujer. Pero Tamayo de Vargas, con acopio de erudición y plétora de referencias clásicas, demostró que "...la hermosura... no desdize a la fortaleza varonil" (II, fol. 56v). Siquiera una vez Faria e Sousa está de acuerdo con el andaluz: "Bien hizo Herrera en culpar a Garcilasso por essas descripciones de hermosuras femininles en hombres... Bien sè que los Poetas usan desso por incitar a màs compassion; pero por incitar à ella, ni aun á virtud alguna, han de ser los medios tales lindezas en hombres" (RV, IV, 183). El que en la Égloga Primera de Camões haya unos versos similares ("Qual o mancebo Eurialo.../de su cristalino rosto a cor mudando...") no le induce a mitigar sus censuras. La autoridad que concede a los dos poetas no le lleva a disimular sus descuidos: "...me enfadan mucho hermosuras desta calidad puestas en hombres [56]; por más que lo ayan executado assi los mayores Magisterios: porque todos los siguieron de uno [i.e. Virgilio], yendose tras él como ovejas tras la primera; y aquel pudo errar, porque era hombre" (RV, IV, 66). (Este pasaje demuestra que la adhesión del crítico portugués al principio de la imitación [57]

---

[55] P. 311, donde hace reparos a los versos 115-118 de la Elegía Primera.

[56] Faria e Sousa aun había de encontrar más censurable un pasaje de la *Malaca conquistada* de Francisco de Sá de Menezes (publicada por primera vez en Lisboa, 1634 —cito según la tercera edición, Lisboa, 1779), p. 93, donde la enamorada Alaida describe así al portugués Teixeira, cuyos encantos la cautivaron: "Esse em fim, por quem penas enthesouro,/Alvo, e córado, ao Sol formoso afronta;/E agora pelas faces da côr de ouro,/ Altivo o véllo varonil lhe aponta:/He de rubîs, e perolas thesouro/A bella boca..."

[57] Véase también FA, I, prólogo (§ 28): "No digo yo *que* siempre se ha de estar en una tan perpetua imitacion de los antiguos, que no ose

no es tan rigurosa como pudiera deducirse de otras manifestaciones suyas. Las ideas que aquí expone guardan estrecho parentesco con las que expresa Herrera en su réplica a Prete Jacopin *[Controversia,* pp. 84-85]: "...se obligan ciertamente algunos ombres doctos á una religion supersticiosa, ó antes á una ignorancia torpísima, queriendo poner sombra á los ojos de todos, i mostrar demasiadamente con su exemplo en quanta veneracion se deven tener los escritores antiguos: ombres fueron como nosotros, cuios sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i así pudieron errar i erraron...")

La Égloga Segunda, víctima de tanto reproche, no sólo disgusta al moralista, sino que despierta los escrúpulos religiosos del sólido creyente que era Faria e Sousa. En el relato que hace Albanio de sus pasadas relaciones con Camila, señala el celoso comentarista un pasaje ofensivo para la ortodoxia y lleno de peligros para la salud espiritual de muchos lectores (versos 164-169):

> En este amor no entré por desvarío,
> ni lo traté, como otros, con engaños,
> ni fué por elección de mi albedrío.
> Desde mis tiernos y primeros años
> a aquella parte me inclinó mi estrella,
> y aquel fiero destino de mis daños [58].

---

un hombre dar un passo sin ir pisãdo sus huellas: porque necessario es variar: antes seria penalidad el ver ir a uno siempre atado a poner el pie alli mismo a donde le pone el que le precede."

[58] Dom Francisco de Portugal, *Arte de galanteria* (Lisboa, 1670), pp. 36-37, cita estos versos para señalar a sus lectoras los inconvenientes de la generosidad cuando se trata de otorgar favores:

"En la firmeza se saluan hasta los desatinos de obligada, quãdo no se pueda escapar dellos, jusguese destino, llamese fuerça de estrellas, paresca castigo vn yerro, que yerrar por oficio, no puede tener ninguna açetacion, y dar acogida a todos, tiene màs de meson, que de voluntad, que no vale lo que se paga con vilezas, ni puede obligar a ninguno lo que se dá a muchos y podrà dezir:

> En este amor no entré por desuario

El empleo que hace Garcilaso de las palabras *estrella* y *destino* hiere la sensibilidad católica del portugués: "Yo no passare sin advertir que en las Ediciones antiguas muy erradas, en vez de *Destino,* dize *desatino:* pero en la sentencia, muy cierto; porque el desatino, y no el Destino, es el Autor de la mala ventura de cada uno. De modo que en este lugar la mentira de las copias es la verdad de las almas... Verdaderamente no es bueno que hombres tan grandes hablen desta suerte, porque con su autoridad no se engañen los ignorantes: que los entendidos ya saben el como lo dizen: y assi no pueden tropeçar" (RV, III, 78). A diferencia de Herrera (p. 551) y de Tamayo de Vargas (II, foll. 36^{v}-37^{r}), no cree necesario defender la sinceridad de los sentimientos religiosos de Garcilaso, pero sostiene que el pasaje puede ejercer una perniciosa influencia por la torpeza de expresión, cuando la materia que trata exige la máxima cordura y prudencia [59].

Los comentarios de Faria e Sousa a la obra de Garcilaso van a menudo acompañados de algún dicterio que destina a los otros escoliastas, como ya se ha podido apreciar en más de una ocasión. Pero las anotaciones de sus predecesores a la Égloga Segunda no parecen terreno abonado para el cultivo de la sátira. Tan sólo cuando estudian el elogio de la vida solitaria [60] puesto en boca

---

Ni le tratè como otros por engaños,
Ni fue por elecion (sic) de mi aluedrio.
Donde mis tiernos, y primeros años
àquella parte me inclinò mi estrella,
y aquel fiero destino de mis daños.

Esto de facil, no ay sagrado a que se acoja, nada defiende, lo que no se defiende..."

[59] Es muy probable que su memoria conserve una expresión más conforme con la ortodoxia, cual son los bien conocidos versos de *Os Lusíadas,* X, xxxviii (cito según la *Edição Nacional* [Lisboa, 1928], p. 335): "Chamam-lhe fado mau, fortuna escura,/Sendo só providência de Deus pura." Muchos autores portugueses alaban estos versos. Véase Luís de Avreu de Mello, *Avizos pera o paço* (Lisboa, 1659), pp. 102-103: "Atribuem os poucos sabios a boa ou mâ fortuna ás causas segundas, sendo afeitos da

de Salicio, encuentra el agresivo lusitano oportunidad para contraponer a sus cortos alcances la superioridad de la propia erudición: "...traen la Oda de Oracio, de la qual no ay en essa Cãciõ de Garcilasso, tanto como de Virgilio, y destos Autores, que yo traygo sobre la Eleg. 1. de mi Maestro... donde se puede vér lo que digo. Y à este modo numerosos lugares" (RV, I, prólogo, § 13).

Otras observaciones incidentales se refieren al escenario arcádico. Los tres primeros versos

> En medio del invierno está templada
> el agua dulce desta clara fuente,
> y en el verano más que nieve helada.

los considera "...poesia ...muy grabe, i muy sonora, i muy clara" (FA, I, prólogo, § 43). Y la invocación de Albanio a las diosas de los ríos y de las selvas ("¡Oh náyades, de aquesta mi ribera...", versos 608 ss.) es, a su juicio, un verdadero modelo de arte poética: "No puedo passar sin dezir que en este modo de proceder de Garcilasso (y es el que usaron, y deven usar los hombres que han aspirado, y aspiraren a ser grandes) no hallan oy sustancia los modernos llamados cultos, porque andan a caza de palabrillas, y dixes infantiles. Pero el grande Apolo les advierte que dexen las nuezes, y la baba, y las mantillas, sino quieren parecer siempre mamotes; y digan lo que ahi dize esse hombron, que en essa (al parecer dellos) charra, está chorreando Poesia benemerita de Apolo..." (RV, I, 118).

---

diuina Prouidencia, primeira causa de todo o mouimento: como diz por opiniam de Seneca, aquella prodigioso engenho, admiraçam do mundo, o insigne Lusitano Camões... (el autor transcribe los versos de L, X, xxxviii)." Cf. también Francisco de Portugal, p. 34: "...el conocimiento de la misma fortuna, nombre vano que introduxo la ignorancia humana, por encobrirse a si misma, capricho del Cielo, ò imaginacion sobre la qual no se puede formar ningun juizio. Christianamente con el hado la descriuiò nuestro Poeta... (él cita L, X, xxxviii)."

Faria e Sousa guarda su más entusiástica alabanza para el episodio que describe la querella entre Albanio y Camila. Hasta es indulgente con Garcilaso por dejar que Albanio tome la mano de la dormida doncella, con lo que se desvia de su anterior y loable modestia [61]. El comentarista se refiere a esta acción como un "sacrilegio", pero lejos de insistir en lo impropia que resulta, pasa a ocuparse de la bien concertada fábula: "Anduvo Garcilasso galanissimo en esto; porque hizo salir verdadero el sueño de Albanio. Albanio soñó, que tocava una mano de Camila, como consta de esse lugar arriba traido; y allá adelante, quando Camila duerme, vá èl muy despierto a cogerle una mano; y cumplese el sueño: y luego ella despierta, y muy melindrosa le engaña, y se escabulle, y le dexa de modo, que le pareció no avia salido del sueño, o que avia salido del sin otro logro, que el esperado de un sueño. Buelvo a dezir, que es galanissimo en este lanze" (RV, IV, 216).

---

[60] La versión garcilasiana del *Beatus* ille se granjea los elogios de Philippe Nunes, *Arte poetica, e da pintvra, e symmetria...* (Lisboa, 1615), foll. 31^{v}-32^{r}, y de Manoel Monteiro de Campos, *Academia nos montes, e conversações de homens nobres* (Lisboa, 1642), p. 10 ("...o Hespanhol tresladou engenhosamente...").

[61] Véase O. Royston Jones, "The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue", *Modern Language Review*, XLVI (1951), 388-395. En RV, I, 180, Faria e Sousa recomienda también el castigo de la "...culpa cometida contra la Belleza amada...", versos 817-822. Véase también Antonio Lopes da Veiga, *El perfeto* [sic] *señor. Sveño politico con otros varios discursos...* (Madrid, 1653), p. 100, quien infiere de estos versos "...que segun el comun sentir, se opone en cierto modo el amor a la honestidad, como lo sentia Camila en Garcilasso... I dara por razon, que es la vna virtud quieta, i recogida; i el otro un furor desatinado...". Resulta curioso que Luis de Avreu de Mello, p. 83, descubra un mensaje social en estos versos: "Nem porque hum criado alguma hora como humano desacerte, em nam saber agradar a seu senhor deue perder por esso respeito o merecimento dos annos, que tem seruido, & lá disse Garcilasso.

> Como de solo vn ora el dezatino
> A de perder los años de seruicio,
> Si el arepentimiento tras el vino."

En la Égloga Segunda, piedra angular de la obra de Garcilaso, el "...escritor más netamente clásico", de acuerdo con el penetrante análisis de don Rafael Lapesa (p. 117), "en lugar de sujetarse a las normas, las desborda". Resulta contradictorio que el intento renovador del español no provoque el entusiasmo de Faria e Sousa que tan a menudo proclama la necesidad de ampliar los límites de la pastoral. En el ejercicio de su tarea crítica se muestra mucho más meticuloso que Herrera y en ocasiones peca de extravagante. Pero sus observaciones, constantemente hostiles, no le impiden apreciar las "bellezas parciales" [62]. Como reflexión tardía sobre tanto juicio adverso, añade: "No son pocos ni pequeños los yerros desta Egloga, aunque tiene grãdes lances de espiritu Poetico" (*Discvrso,* § 26). En el curso de sus glosas también cita, con varia justificación [63] y en abundancia, versos de esa égloga que supone imitados por Camões.

---

[62] Destaca RV, III, 250, "...el ayre de Garcilasso en aquello tan celebre de su Egloga 2. *Vos otros del Tajo en su ribera...*", y RV, I, 197, "...*que te me irás, que corres màs que el viento* (v. 834): y es mucho lo que ay para esto de aligerar, o entorpecer el numero metrico para las pinturas de las cosas, segun ellas lo piden." Cf. también RV, II, 288: "...esta velocidad...en [un] verso de Garcilasso, ponderò [a toda verdad justamente] Hernando de Herrera." En este punto Faria e Sousa se muestra más imparcial con Herrera que Juan Fernández de Velasco (*Controversia,* p. 40) que aprovecha el comentario del sevillano al verso 834 para dirigirle un ataque completamente injustificado.

[63] A veces Faria e Sousa intenta establecer un paralelo entre ciertos pasajes de *Os Lusíadas* y la Égloga Segunda. A mi entender sólo existe un vago parecido entre los versos 536-538, "...hizo que de mi choza me saliese/por el silencio de la noche escura/a buscar un lugar donde muriesse..." y V, lviii, "Daqui me parto, irado e quási insano/Da mágoa e da desonra ali passada,/A buscar otro mundo, onde não visse/Quem de meu pranto e de meu mal se risse" (L, II, col. 576). Tampoco parece acertada la comparación entre los versos 1.628-1.629, "...al viento las banderas tremolando,/las ondas imitando en el moverse..." y IV, lxxxv "Nas

Pero tal cual elogio de unas líneas o de pasajes aislados difícilmente puede borrar el cúmulo de notas adversas que condena el poema en su totalidad como creación artística. Cuando adopta una actitud tan desdeñosa no se identifica, por cierto, con su maestro, como Faria e Sousa gusta llamar a Camões, ya que en sus Églogas Primera y Segunda —las mejores según el crítico lusitano [64]— "...no larga de la mano a Garcilaso..." ¿Cabe, pues, inferir que la cicatería con que distingue a la Égloga Segunda del poeta castellano tiene su origen en la desmedida pasión que siente el escoliasta por Camões, y no en sus convicciones estéticas? ¿Son acaso las abundantes pruebas de imitación deliberada las que le fuerzan a probar que Camões aventajó con mucho a su modelo?

El análisis de las otras dos églogas es bastante sumario. Una vez más el autor fija toda su atención en los descuidos de los comentaristas de Garcilaso o en los presuntos defectos de ambos poemas y no en sus excelencias.

Poco dice de la Égloga Tercera. Su delicada hechura no parece conmover a Faria e Sousa que enjuicia con sequedad: "...la tercera en lo hablado es buena; i ella es de solas dos de bien poca sustancia..." (*Discvrso,* § 28). Y aun se reduce más tan flaco elogio al proclamar después que la imitación de Camões, su Sexta Égloga, es muy superior al modelo.

---

fortes naus os ventos sossegados/Ondeiam os aéreos estandartes" (L, II, col. 403).

[64] Véase RV, IV, 162: "...esta Egloga [i.e. la Primera] es la más ilustre que hasta oy se ha visto, en grandeza de estilo, de pensamientos, de imagenes, de afectos, y de bellezas. Basta ella sola para hazer grande à un Hombre." Y RV, IV, 202: "Si la primera Egloga es la Princesa de las Eglogas, yo tambien deseava, que esta segunda lo fuesse: mas ya que el P.[oeta] diò a essotra [sentencia propia suya ha sido entre las suyas] el principado, sea esta la Infanta sin segunda, aunque segunda. Ella toda es admirable; y a trozos quita la esperança de llegar nadie a tanto..."

También aquí formula Faria e Sousa críticas harto ásperas en cuantas ocasiones cree haber hallado un motivo. Encuentra defectuosa la estructura en su "proporción": "...él [i.e. Garcilaso] consumió casi toda la Egloga en describir el aparato que es de 36. estancias; y no son más de ocho, las que cantan Tirreno, y Alcino, Pastores que allí vienen al canto amebeo: cosa muy ligera, para las esperanças que dava de si tanto aparato" (RV, IV, 290). Evidentemente se siente defraudado por la brevedad de los cantos amebeos y la escasez de elementos propios de la pastoral. Sostiene, además, que la cadencia del endecasílabo no está libre de reproches (RV, IV, 274): "Garcilasso quando deviera hazer un verso suave, le hizo duro; Egloga 3. *El suave olor de aquel florido suelo:* porque es durissimo el hazer de dos silabas la voz *suave,* que es de tres: y quando describia aquella suavidad, suave devieta ser el verso; y fueralo, si dixese; *suave olor de aquel florido suelo*" [65].

---

[65] En cuanto a los problemas que plantea la métrica de este poema, véase Tomás Navarro, "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso", *Romance Philology,* V (1951-1952), 205-211. Sobre "El suave olor de aquel florido prado" véase p. 208.

Puede encontrarse una curiosa referencia a este verso en Manuel de Galhegos, *Obras varias al Real Palacio del Bven Retiro* (Madrid, 1637 —cito según la edición de Valencia, 1949), pp. 15-16, sin numerar ["Aduertencia al Lector"]. El autor que también "...haze de dos silabas la diccion *suaue...*", alarmado por la crítica de García de Salcedo Coronel, Francisco López de Zárate y Gabriel Bocangel y Unzueta, consulta al Príncipe de Esquilache sobre este problema de métrica. En la carta de contestación que transcribe Manuel de Galhegos, recuerda Esquilache el verso de la Égloga Segunda de Garcilaso: "...mejor exemplar serà para V.m. el de Garcilasso...que dize assi: El suaue olor de aquel florido suelo..." Sin embargo, Galhegos añade: "Y aunque es tan hallada esta figura en los Poetas Latinos, y vulgares: sino estuuiera yà este libro impresso (visto que de lo vno y de lo otro se puede vsar) me conformàra con el voto de tan ilustres ingenios, que para mi su autoridad es la mejor regla." Como Faria e Sousa escribió la *Aprouación,* el párrafo último parece reflejar tanto su influencia como la de los poetas arriba indicados.

Aprovecha la oportunidad que le facilita Herrera en sus anotaciones al proponer una corrección al texto de esta égloga. El poeta sevillano, al glosar los versos 275-276 "...a la luna daban/ lugar para mostrar su blanca cara...", expresa su preferencia por *blanda cara* con lo que se evita una cacofonía. Faria e Sousa tergiversa, voluntaria y sin duda malintencionadamente, lo propuesto por Herrera para hacer creer al lector que el texto ha sido alterado en efecto:

"Es totalmente necio el que anda a caça de cacofonias; como lo fue quien por excusar a Garcilasso, de que hablando de la Luna en la Egloga 2. dixesse, *blanca cara,* afirmo que no dixo, sino *blanda cara:* porque para escusarle de la cacofonia, le reduze a dezir un disparate (que es mucho peor que una cacofonia) qual el de llamar blando al rostro de la Luna. Pero al Autor desta sutil grosseria, quisiera yo coger entre puertas, i preguntarle como avia de remendar al mismo Garcilasso en el soneto 13. donde contrahe la propia cacofonia, quando dize *Crezca cada dia:* pues aqui ay el *caca,* assi como en essotro lugar de *blanca cara.* Ya està viendo que no lo puede remendar; i que son impertinentes tales remiendos" (FA, I, "Advertencias", § 10). A fin de reforzar su argumento cita el famoso verso "Ilustre y hermosisima María", donde aparece idéntico lunar *(maMa),* y pese a ello mereció ser repetido por muchos y doctos autores [66].

Con análoga vehemencia ridiculiza la objeción de Herrera al término *epitafio* en el verso 239: "...levantó una gran polvareda sobre que Garcilasso dixesse Epitafio en la Egloga 3. por quanto un Pastor no conoce esta voz. Y aunque el tal Herrera errò crassamente, porque Garcilasso es el que habla alli, haziendo relacion, sin que en ella hablen Pastores: quando lo dixesse en

[66] Véase J. M. Alda Tesán, "Fortuna de un verso garcilasiano", *Revista de Filología Española,* XXVII (1943), 77-82. Cf. también Pedro Laynez, *Obras,* ed. Joaquín de Entrambasaguas (Madrid, 1951), II, 179, y Gregório de Mattos, *Obras II Lyrica* (Rio de Janeiro, 1923), p. 31 (Soneto. A Maria de Povos, sua futura Esposa: "Discreta, e formosissima Maria").

persona de alguno, seria impertinencia culparle desto: porque valen mas los yerros de Garcilasso, que los aciertos de Herrera. Ni esto es yerro: es voluntad del Autor, y quando èl es desta Yerarquia, no ay que pedirle cuenta" (RV, IV, 251). Lo cual es una burda exageración; Herrera no plantea problema ninguno sino que afirma simplemente (p. 674): "...epitafio, lo mismo q*ue* inscricion. no se devia poner aqui esta voz".

Faria e Sousa compensa en parte su actitud negativa elogiando con entusiasmo determinados pasajes. Califica así de "...hermosissima descripcion de aquel hermosissimo espiritu..." los versos 197-206:

> antes mostrando de su claro Tajo
> en su labor la celebrada gloria,
> lo figuró en la parte donde él baña
> la más felice tierra de la España.
> Pintado el caudaloso río se vía,
> que, en áspera estrecheza reducido,
> un monte casi al rededor tenía,
> con ímpetu corriendo y con ruído;
> querer cercallo todo parecía
> en su volver, mas era afán perdido...

Y como si no hubiera todavía hecho la debida justicia a esos versos, añade: "Vease, ruego, aquessa pintura toda, que es inimitable" (L, II, col. 251). Alaba también la gráfica descripción de una tormenta (versos 329-336) ("Bueno y bonissimo estuvo Garcilasso aqui" [RV, IV, 295]), y su manera de tratar la "...labor...que...fingio en las Ninfas..." (RV, I, 187) [67]. Por cierto que con relación a este tópico, no sólo determina sus antecedentes literarios, sino que, en un aparte, desahoga su misoginía: "Siempre los Poetas suponen ocupadas las Ninfas en telas de oro. Esto devia ser antiguamente, que oy no ay Damas laboran-

[67] Leo Spitzer estudia esa representación pictórica en "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271", *Hispanic Review,* XX (1952), 243-248.

tes, sino es en las telas del oro de sus cabezas" (RV, I, 202) [68]. Finalmente elogia el "Flérida para mi dulce y suave.../mas que la fruta del cercado ageno:" "Que siempre se tuvo por maravilloso pensar de Garcilasso: i lo es" (L, II, col. 227) [69].

En cuanto a la Égloga Primera [70] —según Herrera, la perla de la bucólica de Garcilaso— Faria e Sousa consigna simplemente cuánto impresionó a Camões, quien la tomó como modelo para su Cuarta Égloga, que no es precisamente la preferida por el comentarista (RV, IV, 253). Faria e Sousa dice también que Camões se inspiró en ella para numerosos pasajes descriptivos y

---

[68] Otra nota de análoga incongruencia se encuentra en su comentario a la Égloga Tercera, versos 131-132: "...la pequeña sierpe ponzoñosa/entre la hierba y flores escondida", RV, IV, 166: "Yo me criè en el campo, y siendo niño hazia lo que todos hazen. Entrème un dia en un frutal ageno por hurtar mançanas, y aunque no faltava esto en mi Casa, es màs sabrosa la fruta del cercado ageno. Empeçava a trepar por un mançano, quando entre las yervas veo que alça el cuello un culebron que alli estava enroscado. Assi tontillo como era, improvisamente supuse que si echava á correr, echaria tras mi: diòme de piè el miedo, y montè el arbol; y luego empecé a coger mançanas: y á tirarselas para que yendose de alli, me dexasse libre el passo al baxar, y salir. Sucedióme bien, porque le vi ir nadando por las yervas allá lexos: llenè mis faldriqueras de mançanas, y recogime con firme proposito de no bolver à aquel huerto; y si assi como yo le guardè, guardara la Ley de Dios, poco miedo tuviera á la endemoniada sierpe que quitò el miedo de coger mançanas."

[69] Además de las abundantes reminiscencias de estos versos que recoge Herrero-García, pp. 95-97, véanse Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629 —cito según la edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, 1945), p. 160: "Possible es que me dexas/Quando yo imaginè que te gustaua/Lo que al fuego condeno,/Mas que la fruta del cercado ageno", y Antonio de Solis y Ribadeneyra, *Varias poesías sagradas y profanas*, ed. Juan de Goyeneche (Madrid, 1692), p. 100 (Romance. A vna recien casada, que dexò de vèr à su Amante): "...el deseo/No anda siempre con antojos,/Para mirar à lo lexos?/Pues como à mi no me vale/Esto del cercado ageno?"

[70] Véanse William J. Entwistle, "The First Eclogue of Garcilaso", *Bulletin of Spanish Studies*, II (1925), 87-90, y A. A. Parker, "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue", *Bulletin of Spanish Studies*, XXV (1948), 222-227.

conceptos amorosos. Menciona, para no citar más que un ejemplo, las lamentaciones de Salicio por Elisa ("Despues que nos dejaste...") como una hipérbole que tuvo luego gran aceptación (RV, IV, 165)[71]; pero abrumado por la multitud de indicios que señalan en Camões la influencia garcilasiana se contenta con afirmar: "...ay...mucho parecido y no se puede apuntar todo..." (RV, IV, 176).

Pero tales limitaciones voluntarias no alcanzan a su polémica con Herrera, a quien increpa por no haber encontrado el origen de los versos con que Nemoroso inicia su parlamento; luego, lleno de vanidad, se ocupa en documentarlos (RV, I, 176)[72]. Por idéntica razón tacha de incompetente al sevillano, considerando los comentarios que hace de los fervientes ruegos de Nemoroso a Elisa en la morada de los bienaventurados (RV, I, 55)[73].

No sólo censura las lagunas que ofrecen las anotaciones de Herrera, sino que, además, se asombra de lo que dicen. Al fin se ha tropezado Faria e Sousa con un caso en que le asiste toda la razón. Refiriéndose al verso 230 "La blanca Filomela..." hace observar Herrera: "...algunos enmiendan blanda, porque les parece durissimo llamar blanco al ruseñol [sic]; mas con licencia suya no hizo mal G. L. en dalle tal apuesto, porque el color blanco es purissimo, i el mas perfeto de los colores, i por traslacion al animo se toma por sincero, i assi blanca sinifica simple,

---

[71] Véanse, entre otras, las siguientes imitaciones o adaptaciones: Manoel da Veiga, *Lavra de Anfriso* (Evora, 1627), fol. 14^{r}: "Despois que nos deixaste nunca pasce/O gado em fartura...", y Manoel Fernandes Raya, *Esperança engañada* (Coimbra, 1624), p. 33: "Sin ty este yeruoso campo/ de abrojos duros se llena,/corren sin tu vista hermosa/las agoas menos suberuias (sic)/Ya no allan saboroso pasto/como de antes mis ouejas..."

[72] De hecho, Herrera, p. 433, da los antecedentes petrarquistas de este verso, y asimismo recuerda la imitación de Boscán. Véase Ángel Mazzei, "El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso", *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* X (1942), 498-505, especialmente, p. 502.

[73] Utiliza estos términos Otis H. Green en su estudio "The Abode of the Blest in Garcilaso's *Égloga Primera*", *Romance Philology,* VI (1953), 272-278.

senzilla, pura i piadosa. i desta suerte puede ser metalésis, figura poetica i rara, que en la voz Latina es trasunciõ, cuando se va poco a poco en conocimiento de lo que se sinifica..." Con la autoridad que le presta Camões cuando escribe "a branda filomela, entristecida" (Égloga Primera, p. 337) arguye Faria e Sousa convincentemente que *blanda* debe sustituir a *blanca* (RV, IV, 174: Blanda por suave, y sentida. Assi lo dixo Garcilasso, Egl. 1. y assi ha de ser, y no blanda, segun lo introduxeron copias erradas. Mas por mayor yerro se deve tener, que algunos de sus Expositores, [como Herrera y Tamayo] gasten erudiciones vanas para apoyar el yerro de un copiador ignorante, y digan que ya fue visto en el mundo un ruyseñor blanco..." A continuación vapulea de nuevo a Herrera por examinar con tanta meticulosidad si Garcilaso tiene o no razón para decir que un pastor podría contemplar su imagen en una fuente como si fuera un espejo. Semejante indagación provoca la hilaridad del comentarista (L, IV, col. 152): "No podemos dexar de reirnos de una gran duda que anda entre muchos doctos, sobre si puede, o no verse la figura en las aguas... Quien ay, que no se viò en un rio... cada vez que se le ofreciò esse entretenimiento por la mano del ocio?" [74].

Tampoco se libra Garcilaso de censuras por supuestos defectos en su Primera Égloga. Afirma que la parte de Salicio en el canto amebeo constituye un lunar en la perfección del poema (*Discvrso*, § 26): "...si lo que canto el Pastor primero, igualàra a lo del segundo, segundas la quedaran siendo quantas ay. Ayudole a perder esta gloria aquello de fenecer el primer Pastor todas sus estancias, cõ aquel verso *Salid sin duelo lagrimas co-*

[74] Cf. también RV, I, 96: "Fernando de Herrera...pensó que era gran reparo, y gran ciencia, el averiguar sobre...la Egloga 1. en que él dize se vio un Pastor en una fuente, si es possible que en ella como en un espejo se pueda ver la figura. Sobre ciencia y reparo tan dignos de risa, dixe lo que me pareciò..."

rriendo[75]: cosa que no deve seguir el gran Escritor, por evitar el hastio, que esto causa, si no se haze con alguna arte que lo sazone: i la primera sera no hazer las repeticiones tantas vezes como alli las hizo Garcilasso, que fueron onze." La imitación de Camões en la Égloga Cuarta ("perca, quem te perdeu, também a vida") le ratifica en su juicio (RV, IV, 161): "...mi P.[oeta]... [imita] à Garcilasso infelicissimamente dós veces: una, porque no caye bien: otra, por ser èl en si de ninguna sustancia para repetido; y para esto era mejor el de Garcilasso..." No es más de su agrado la estructura de las octavas (RV, IV, 83): "...el passar con la clausula de una Octava à otra es yerro soportable solamente quando se haze alguna comparacion, proponiendola en una Octava, y aplicandola en la siguiente; como lo hizo Garcilasso en la Egloga 1. proponiendola en una estancia assi: *Qual suele el ruyseñor* &c. y entra aplicando en la otra: *Desta manera suelto yo la rienda* &c. Pero lo mejor es, proponer con la mitad, y aplicar con la otra mitad de la estacia, como en otra antes destas lo obró el mismo Garcilasso: *Como al partir del Sol* &c. y á poco más de la mitad: *Tal es la tenebrosa* &c..." Pero a fin de no parecer demasiado doctrinario atenúa su severidad: "Mas no ay quien pueda atarse á tanto rigor, á lo menos en Poemas dilatados..." El comentarista señala al paso una violación del principio de verosimilitud (RV, IV, 234): "...Garcilasso... poniendo a cantar aquellos Pastores al amanecer, dize, que quando anochecia fenecieron el canto; y fue mucho, aunque fuera dia de Imbierno." Aunque desecha rápidamente la obje-

---

[75] Sobre este admirable verso y su función como estribillo véase Juan Loveluck, "Una nota para la "Égloga I" de Garcilaso", *Atenea*, CXIII (1953), 69-75. Este verso se repite e imita muy a menudo. Véanse Laynez, *Obras*, II, 76: "...llorad sin descansar, ojos cansados..."; Duarte Dias, *Varias obras...em lingua portuguesa, e castelhana* (Madrid, 1592), fol. 69^{r}: "Choray sem descansar olhos cansados"; Baltezar Estaço, *Sonetos, canções, eglogas* (Coimbra, 1604), fol. 86^{r-v}, glosa este verso en sus "Oytauas da Alma penitente"; Iuan de Andosilla Larramendi, *Christo Nvestro Señor en la Cruz* (Madrid, 1628), fol. A_2^{r}, cita el verso textualmente.

ción, el tenor de sus palabras prueba que está atentísimo a las tachas del poema: "Pero vamos siempre con advertencia, de que quando censuro yo a un hombre grande en algo, no por esso le dexo de vencer en una minima: porque sé que es imposible a algun humano, por mas que sepa, el limpiarse de uno, y otro descuido: y aun de yerros crassos. Sin ellos no conozco a algun humano escritor."

Los comentarios de Faria e Sousa encierran un cuerpo de interesante doctrina sobre las églogas de Garcilaso desatendido hasta ahora. Los datos recogidos en este ensayo conducen a la conclusión de que Faria e Sousa no figura en la legión de admiradores incondicionales que sigue al poeta de Toledo. Él no escatima su homenaje, pero al parecer entiende que no existe contradicción entre el aplauso entusiasta y reiterado al poeta y la crítica, a veces acerada, de su obra.

Si Faria e Sousa pusiera sólo en tela de juicio determinados aspectos de la gloria de Garcilaso cabría justificar el desprecio por sus comentarios. Son importantes, sin embargo, por tratar de las églogas, en las que se cimenta, sobre todo, la fama del poeta.

Faria e Sousa, quizás la figura más docta de su generación, se acerca a estas églogas con tan sincero entusiasmo por la pastoral que su más vivo deseo —como teórico y poeta— es hallar una valoración nueva para el género. Al comparársele con su contemporáneo Diego Saavedra Fajardo, puede verse hasta qué punto la teoría del portugués es heterodoxa. Aquél ofrece el siguiente análisis de la bucólica de Garcilaso: "En las églogas con mucho decoro usa de dicçiones sencillas y elegantes, i de palabras cándidas, que saben al campo i a la rustiquez del aldea; pero no sin gracia ni con profunda ignorancia i vejez,... porque tiempla lo rústico con la pureza de vozes propias al estilo..." [76].

[76] *República literaria*, ed. Vicente García de Diego (Madrid, 1922), pp. 108-109. Saavedra Fajardo pone en boca de Herrera casi las mismas palabras que en otro tiempo escribió el sevillano.

Dichas églogas deben suponer para Faria e Sousa una importante alteración de los modelos anteriores, porque sienta como precepto que la rustiquez es la principal característica de la pastoral (RV, IV, 160): "Yo llamo rustico (aunque parezca son assi todas las Eglogas) á las que hablan en las entrañas de la rustiquez. Y haziendo exemplo dello, digo que Garcilasso, y Luis de Camões, no escrivieron alguna Egloga rustica." El portugués considera, por tanto, la pastoral de Garcilaso como un hito en la trayectoria de un género que todavía puede encaminarse por nuevas direcciones, como prueba su *Fvente de Aganipe.*

La inquietud renovadora de su *Discvrso* no influye en el análisis de las églogas de Garcilaso. Sin temor a error puede afirmarse que en su papel de crítico se muestra menos atrevido que como teórico. Aunque reclame atención sobre unos cuantos versos y pasajes aislados, elogiándolos, no da pruebas de profunda estimación por los méritos de cada poema. Aplaude con algunas reservas las Églogas Primera y Tercera, pero recusa enfáticamente la Segunda, que es sin duda la más revolucionaria. En conjunto, del examen de los textos de Faria e Sousa se obtiene la impresión de que Garcilaso es culpable de numerosas infracciones contra la verosimilitud [77] y demás reglas de la bucólica. En un principio

---

[77] La inverosimilitud del género se convierte en tema favorito de la sátira literaria durante la segunda mitad del siglo XVII. Además de los versos burlescos de Agustin de Salazar y Torres (citados por Herrero-García, p. 90), véase Frey Lucas de Santa Catharina, *Seram politico...* (Lisboa, 1724), p. 139: "...[as] ovelhas...esquecidas do pasto estaõ com os focinhos levantados, ou enternecendose no sentido, ou admirandose no discreto de seu pastor; porque naõ faz duvida que ha ovelhas muy maviosas, & bodes de muy bom gosto. Mas perdoe Deos a Gracilaso [sic], que elle foy o primeyro que deu a intelligencia dos versos ao gado miudo naquella sua Egloga, donde diz de dous Pastores:

> He de cantar sus quexas imitando,
> Cuyas ovejas al cantar sabroso
> Estavan muy atentas, los amores
> De pacer olvidadas, escuchando.

E de então para cá nunca mais foy hum Pastor senhor de si."

se encuentra uno perplejo, sin saber cómo se compaginan esas censuras con los elogios tan generosamente prodigados otras veces.

Esta aparente paradoja no es, sin embargo, inexplicable. Recuérdese que Faria e Sousa jamás examina los poemas de Garcilaso sin poner la vista simultáneamente en sus comentaristas o en Camões. La veneración que profesa a este último le mueve a establecer comparaciones que por regla general decide a favor del autor de *Os Lusíadas*. La ojeriza que siente por los primeros, y en especial contra Herrera, explica el tono de sus intemperancias en muchas ocasiones. Ya se ha visto que no siempre arguye con justicia y que a menudo fuerza las razones. Más curioso todavía es observar cómo a veces orilla los principios que pretende seguir, simplemente para contradecir a Herrera. Aunque impugne muchos pasajes por considerarlos impropios de un poema pastoral, se burla del "Divino" cuando por análogos motivos discute el cultismo *epitafio*.

No obstante la abundancia de semejantes arbitrariedades y contradicciones, aún seríamos más injustos que Faria e Sousa si rechazásemos todas sus observaciones como los desatinos de un libelista vocinglero y celoso de la fama de Herrera. Sin que se pueda descartar el antagonismo personal, en varios momentos se percibe una significativa diferencia de criterio que aclara algunos principios de su método crítico. La misión del comentarista, tal y como él la concibe, es descubrir en la obra de arte la erudición de su autor, reflejada en las "recónditas imitaciones", así como subrayar los "lances poéticos", es decir, aquellos pasajes donde el poeta atestigua su genio. Si admitimos ese punto de vista, justo es reconocer que Faria e Sousa descubre en las églogas de Garcilaso el antecedente literario de diversos fragmentos que otros comentaristas no encontraron. Tampoco cabe disentir en los versos que recomienda a la admiración o imitación de los lectores. Las correcciones que sugiere son plausibles y justas. Hasta

sus invectivas contra la prolijidad de Herrera no se desvían, por regla general, demasiado del blanco.

No es posible una valoración adecuada de los comentarios de Faria e Sousa sobre Garcilaso, aislándolos del medio histórico y artístico en que se producen. Aparecieron cuando la fama del poeta tendía a declinar. Es muy significativo a este respecto que el portugués hable con frecuencia de conversaciones reales o imaginarias con gentes jóvenes que toman a broma las dotes de Garcilaso. Así nos dice: "Yo he visto algunos hombres [aunque estos son puramente bestias] que debiendo adorar los vestigios de Garcilasso, le desprecian, porque hallan en él quatro vozes que oy no se usan: siendo assi que quando aun en su tiempo no se usaran las podia el autorizar." Y en otro lugar (FA, I, prólogo, § 25): "Señores mios, quando se quisieren medir con Garcilaso, no vayan à topar con la palabra vieja ya no admitida" [78]. Su reacción es siempre la misma. Está resueltamente del lado de Garcilaso contra sus detractores y defiende su obra como muy superior a las novedades que inundaban la península ibérica (FA, I, prólogo, § 25): "Vayan a buscar... lo grande, que es mucho, i facil de ver; i si tuvieren ojos, i juizio, se quedarã atados de pies, i de manos, i de voz, para dar un paso, para dar una puntada, para dezir una palabra, con presuncion."

Los modernos investigadores se encontrarán en frecuente desacuerdo con las opiniones de Faria e Sousa sobre las pastorales

---

[78] Observaciones parecidas en Christóval Suárez de Figueroa, *Pvsilipo. Ratos de conversacion...* (Nápoles, 1629), p. 47: "A cierto Bachillerejo de ninguna substancia, ohi vn dia poner de buelta, y media à Virgilio, y à Garcilaso. Cansauanle (sin otros tropeçones en que reparaua) en aquel la extensión, ò sea exornacion prolija de las cõparaciones, que començadas, apenas en su opinion tenian fin: Y en este la floxedad, y desmayo, con que dexaua perniabiertas muchas de sus composiciones. Pobre de mi, yo que tal escuchaua, como os parece que estaria, viendo tratar tan indignamente aquellas dos valientes lumbres de ingenio, y de elegancia? Perdida pues la paciencia quise sin lengua boluer por ellos, como si dixessemos, à puño cerrado..."

de Garcilaso, y tampoco estarán dispuestos a suscribir en bloque su fallo contra los comentaristas que le precedieron. Mas cualquiera que sea la actitud que adopten ante el irascible, pero agudo erudito portugués, a la postre y en honor a la verdad, convendrán en su orgullosa afirmación (RV, IV, 212): "Huelgome de aver servido a Garcilasso en estas explicaciones."

II

CUANDO ME PARO A CONTEMPLAR MI ESTADO: TRAYECTORIA DE UN *RECHENSCHAFTS-SONETT*

La influencia de Garcilaso sobre los poetas de su tiempo y de generaciones posteriores [1] ha sido objeto de diversos estudios no exhaustivos, ya que el tema parece excluir la posibilidad de un trabajo definitivo. Sobre todo, Miguel Herrero-García [2], en su intento de reconstruir la prehistoria de la crítica literaria, ha recogido una amplia e impresionante colección de datos. Además de ofrecer ejemplos representativos del culto a Garcilaso, menciona numerosas imitaciones o adaptaciones de versos procedentes de sus poemas más importantes: las églogas, la canción quinta y sonetos selectos como el "clásico" *O dulces prendas, por mi mal*

---

[1] Véanse Guillermo Díaz Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)* (Barcelona, 1937); Benjamin B. Ashcom, "A note on Garcilaso and Cervantes", *Hispanic Review,* XIX (1949), 61-63, y José Manuel Blecua, "Garcilaso y Cervantes" en *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de Insula en el cuarto centenario de su nacimiento* (Madrid, s. a.), pp. 141-150.

[2] *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, 1930), pp. 61-105.

halladas y *Pasando el mar Leandro el animoso*. La influencia que ejerció Garcilaso fue tan grande que en la poesía de los siglos XVI y XVII pueden hallarse reminiscencias incluso de sus poemas menores. Así ocurrió, singularmente, con el primer soneto, que cautivó a gran número de autores ibéricos, entre los cuales están Gil Polo, Diogo Bernardes, Luís de Camões y Lope de Vega. Por supuesto que la huella de este soneto en la lírica hispano-portuguesa no ha pasado desapercibida por completo. La menciona de pasada Manuel de Faria e Sousa, el iniciador del estudio comparativo de las literaturas hispánicas, así como Carolina Michaëlis de Vasconcelos [3] y Eugenio Mele [4], pero no existe ningún estudio específico de esta faceta de la *fortuna* de Garcilaso; falta que quisiera remediar el presente ensayo. Tras de analizar el soneto primero de Garcilaso me ocuparé de las imitaciones y de las referencias incidentales que se encuentran en las *belles-lettres* españolas y portuguesas; a continuación, de las adaptaciones a lo divino, y, por último, examinaré con brevedad algunas parodias de las que he tenido noticia.

1. El soneto primero de Garcilaso.

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino estó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido

[3] "Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos", *Revue Hispanique*, XXII (1910), 537.

[4] "In margine alle poesie di Garcilaso", *Bulletin Hispanique*, XXXII (1930), 239.

ver acabar conmigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si ella quisiere, y aun sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? [5].

Sigue discutiéndose cuál sea la fuente del soneto. Los comentaristas clásicos de Garcilaso tratan a la ligera el problema. Muy poco se encuentra en Francisco Sánchez de las Brozas [6], quien escribe algunas trivialidades, vagamente relacionadas con el contenido del poema, sobre la necesidad de recordar las aflicciones ajenas para que las propias nos sean llevaderas. Fernando de Herrera [7], aún sepultando el soneto bajo una imponente avalancha de *termini technici* retóricos [8], es el primero que sugiere como fuente inmediata de Garcilaso el soneto de Petrarca *Quand' io mi volgo indietro a mirar gli anni* [9]. Tomás Tamayo de

---

[5] *Obras,* ed. T. Navarro Tomás (4.ª ed., Madrid, 1948), p. 201.

[6] *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y emiendas...* (Madrid, 1610), fol. 75r.

[7] *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones...* (Sevilla, 1580), pp. 78-80.

[8] Su manera de comentar suscita la ira de Juan Fernández de Velázquez. Véase José María Asensio, ed., *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega* (Sevilla, 1870), p. 50: "Dezís tambien: *que no quereis hazer officio de Grammático;* y si bien lo miráis no hazéis otra cosa, pues por henchir vuestro Libro traheis sin que, ni para que, mas figuras que nescedades, tanto que en el primer *Soneto* contais siete u ocho..."

[9] Compárese con la versión española de Henrique Garces, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha...* (Madrid, 1591), foll. 130v-131r.

QVando me bueluo a cõtemplar los años
qu' en pensamientos de amor he gastado,
y el fuego, a do me elaua ya apagado
(causa de mis affanes tan estraños)
Y la fè de amor rota y sus engaños,

Vargas [10] admite de plano su hipótesis, posición que mucho más tarde adoptan también Michaëlis de Vasconcelos (p. 537) y Hayward Kenniston [11]. Don Rafael Lapesa ha puesto en duda recientemente la tradicional aceptación de Petrarca como fuente del soneto primero. Partiendo de un minucioso examen de su estilo, el distinguido investigador llega a la conclusión de que *Cuando me paro a contemplar mi estado* no puede atribuirse a la influencia del cantor de Laura por la abundancia de recursos típicos de la poesía de Cancionero [12]. A su entender, Garcilaso pudo inspirarse en el siguiente pasaje de la *Divina Comedia:*

> Cosi l'animo mio, ch' ancor fuggiva,
> Si volse a rietro a rimirar lo passo
> Che non lasciò giammai persona viva... [13].

Los persuasivos argumentos de Lapesa merecen una detenida consideración. Hasta los defensores del origen petrarquista reconocen que la similitud entre los dos poemas queda limitada a los versos iniciales. Cualquiera que sea su fuente, este soneto que

---

> y el bien mio en dos partes separado
> que vna es ya tierra, el cielo otra ha lleuado,
> y el interes perdido de mis daños,
> En viendome del todo ansi desnudo
> embidia tengo a toda estrema suerte,
> tan grande es mi despecho de mi mismo:
> O mi estrella, ò fortuna, ò hado, ò muerte.
> ò dia para mi tan dulce y crudo
> como distes comigo en el abismo!

[10] *Garcilasso de la Vega... Principe de los Poetas Castellanos* (Madrid, 1622), II, foll. 4r-5r.

[11] *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works* (Madrid, 1922), pp. 188-191.

[12] *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, 1948), pp. 72-73.

[13] Dante Alighieri, *La divina comedia,* eds. V. Rossi y S. Frascino (4.ª ed., Roma, 1949), I, 44 *(L'Inferno,* I, 25-27).

Garcilaso escribió en su juventud [14], se convierte en auténtico modelo de gran número de imitaciones.

El tema de este soneto es uno de los que predominan en la poesía de Garcilaso. En él cristaliza la sabrosa pena que el autor experimenta en sus relaciones con doña Isabel Freyre. Si bien se goza en su amor imposible, más de una vez alcanza el ápice de la desesperación. Tan grande es su amoroso padecimiento que llega a estimar la muerte como el único medio de aplacar su dolor.

En la textura y el tono de esta composición se percibe una diversidad que refleja las alteraciones del ánimo del poeta. Walter Mönch, en su reciente tratado sobre el soneto, afirma que «...die Zweigliedrigkeit ist das wesentlichste innere Gesetz des Sonetts. Oktave un Sextett stehen im Verhältnis von Aufgesang und Abgesang. In der Dynamik seiner Form erkennen wir eine Erwartung, im Abgesang eine Erfüllung... so entspricht die äussere Gliederung des Sonetts der polaren Spannung der Inhalte...» [15]. Algunos de los sonetos posteriores de Garcilaso (por ejemplo, *En tanto que de rosa y azucena* y *Como la tierna madre que el doliente)* muestran la misma estructura rígidamente simétrica. Pero en el soneto que examinamos el contraste entre el primero y el segundo cuarteto es más acusado que entre ambos y los dos tercetos. La serenidad queda limitada al primer cuarteto; la angustia constituye la clave del resto del poema.

La imagen del viandante que contempla la senda recorrida —metáfora frecuente en la obra de Garcilaso— caracteriza al primer cuarteto. Pero el poeta está muy lejos de haber ganado la perspectiva necesaria para hacer un examen sereno de su

---

[14] El gusto por los malabarismos intelectuales, ajenos a su período de madurez, indica que el soneto corresponde a un primer estadio del desarrollo artístico de Garcilaso. Un punto de vista opuesto a éste lo expone William J. Entwistle, "The loves of Garcilaso", *Hispania,* XIII (1930), 384-385.

[15] *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* (Heidelberg, 1955), p. 33.

alegórico viaje ni ese recuento de fuerzas procede tampoco de la confianza en sus propios recursos. Busca simplemente aliviar la intensidad de su pena contemplando los múltiples peligros que le asaltaron en su paso.

Pronto se anula este intento de recobrarse porque sus pensamientos no se centran en los peligros pasados o en las tal vez mayores calamidades que le esperan, sino que giran en torno del amor frustrado. Atrás queda el arduo viaje y sólo la meta gravita sobre el ánimo del enamorado. La pretendida serenidad del primer cuarteto se abate rápidamente y las especulaciones sobre un "mal mayor" ceden el puesto a la certeza de una perdición segura. Aún conmovido por su desastre, Garcilaso da pruebas de su propia dedicación cuando deplora más el tránsito del amor que su misma muerte.

Ningún pensamiento nuevo en los dos tercetos que, transidos de una intensa pasión, insisten sobre los dos factores que hacen inevitable la catástrofe: un amor ardiente que puede producir y produce la muerte [16], consecuencia que el poeta conoce y acepta resueltamente, y la inflexible actitud de su amada que apresurará su cita con la muerte. La retórica pregunta del último verso, "...¿qué hará sino hacello?", con lógica secuencia confirma la doliente certeza de un sino irrevocable.

No hay indicación alguna en este *Liebesmonolog* que descubra la concreta realidad de la amada ni el poeta presta atención al mundo que le rodea. Para hacer avanzar a primer término los tormentos de su fracasado amor, se sume en las profundidades de su emoción, expuesta mediante un sutil y terso juego dialéctico.

Las ideas y el modo de expresarlas nos sorprenden por conocidos. La dicción concentrada y opaca evoca las complicaciones conceptuales tan caras a los poetas españoles del siglo xv. El frecuente recurso al políptoton ("quisiere", "querello", "hará",

---

[16] Sobre el influjo de esta idea en la literatura del Siglo de Oro véase Otis H. Green, *Courtly love in Quevedo* (Boulder, Colorado, 1952), p. 63. (*El amor cortés en Quevedo* [Zaragoza, 1955], p. 107).

"hacello") hace extraordinariamente difícil la rápida lectura de los tercetos sin perderse en ese laberinto intelectual, aunque el sentido general resulte claro.

Y este problema no es exclusivo de los lectores actuales. Los poetas del Siglo de Oro, y los comentaristas también, se sienten confusos ante la intrincada fraseología de los dos tercetos. Para conseguir una mayor precisión, Luis Barahona de Soto sugiere que el *puede* del último terceto se cambie por *quiere*. Ese trueque, arguye, conduce al siguiente silogismo: "...yo acabarè, que me entreguè a quien podra matarme si quisiere, i lo querra; que pues mi voluntad quiere; la suya que no me es tan favorable, pudiendo que hara, si no hazello?" Herrera (p. 79), al comentar esta variante se limita a elogiar el «...ingenio i erudicion..." de Barahona de Soto, pero se abstiene de pronunciarse sobre los méritos de la propuesta. Tamayo de Vargas rinde también tributo a ese "...agudo reparo...," pero propone, a su vez, alterar el último verso. Reemplaza *pudiendo* por *queriendo*, modificación que justifica en esta forma: "Porque el no tiene *que* especificar el poder, pues no le duda, sino encarecer la prõptitud de la voluntad agena en su acabamiento..." (II, fol. 4v). Admite, sin embargo, que la versión habitual es bastante satisfactoria.

Esas enmiendas no deben considerarse una crítica de la maestría de Garcilaso, sino un tributo a su *delgadeça de amor*. Las alteraciones que proponen Barahona de Soto y Tamayo de Vargas dan a entender que el alambicamiento estilístico [17] no les

---

[17] Este ofrece dificultades insuperables a veces para los traductores de Garcilaso. Véase J. H. Wiffen, tr. *The works of Garcilasso de la Vega, surnamed the Prince of Castilian Poets* (London, 1823), p. 327:

> WHEN I sit down to contemplate my case,
> And to review the stages of the way,
> I find from where my steps went first astray,
> They might have lost me in a darker maze:
> But when these memories pass, around I gaze,
> And wonder whence could come a doom so dark;
> I know I die, and suffer more to mark

incomoda tanto como parece molestar hoy a los investigadores modernos. Aunque los conceptos allí vertidos no puedan pretender originalidad, para el lector culto del Siglo de Oro conservan

---

My care conclude with my concluding race.
Yes, die I will, and so my spirit free
From her who well will know to' undo and slay me
If so she wishes, —such her wish will be,
For since my own will does to death betray me,
Hers, which is less my friend, must compass too
My death— if not, what is it she whill do?

Véase también James Cleugh, tr., *The odes and sonnets of Garcilaso de la Vega* (London, 1930), p. 51:

When I would meditate this plight I bear
And would survey the path that led me on,
By such strange ways I find my lost feet gone
I might have come to sadder fortune there.
But when forgotten is that journey's care,
I know not how such fate I lit upon;
But know that end my heart makes sure anon,
Seeing my sorrow in that ending share.
I shall make end this fond servility
To one that knows to ruin and make end,
If such her will, and knows to will such pain;
For if mine own desire destruction send,
Then hers, that is less kind than mine to me,
What, being strong, shall do but strike again?

Y Paul Verdevoye, tr., *Garcilaso de la Vega. Poesies* (Paris, 1947), p. 63:

Quand je m' arrête à contempler mon sort,
et à voir les endroits par où il m' a conduit,
je trouve alors, tel fut mon égarement,
que j' aurais pu tomber dans un plus grand malheur;
mais lorsque du chemin je perds le souvenir,
je ne sais par quels lieux je vins à tant de mal;
je sais que je m' éteins, et mon plus grand regret
c'est de voir avec moi s' éteindre mon souci
Et je mourrai, car je me suis livré sans ruse
à celle qui saura me perdre, et m' achever
si elle veut, et elle saurá bien vouloir;
car si ma volonté peut m'être meurtrière,
la sienne, qui ne m'est pas aussi favorable,
et qui a ce pouvoir, agira-t-elle d' autre sorte?

todavía su encanto, realzado por el espíritu que impregna todo el soneto.

La angustia de que está penetrado el poema no es una experiencia peculiar de Garcilaso, sino que corresponde al amor de todos los hombres y en todos los tiempos, factor que sin duda explica la atención que despertó el soneto. En cuanto a su difusión, nunca se insistirá bastante en el papel desempeñado por el primero de sus versos. Desde luego, Herrera expresa algo más que su opinión personal cuando dice (p. 78): "este verso, por las vocales primera i cuarta, que tiene tan repetidas, es muy grave porque son grandes i llenas i sonoras; y por esso hará la voz numerosa con gravedad." El pausado ritmo del verso inicial se ciñe, en efecto, admirablemente a la poesía de meditación, sea profana o religiosa. Ni debe desestimarse el hecho de que los poetas del Siglo de Oro —no importa ahora con cuánto acierto— vieron en él una paráfrasis de Petrarca, maestro indiscutible para ellos de la lírica amorosa. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que tantos poetas peninsulares de los siglos XVI y XVII rindieran homenaje al primer soneto de Garcilaso, bien tomando alguno de sus versos o recogiendo su espíritu en los poemas propios.

2. La huella del soneto primero de Garcilaso

El valenciano Gaspar Gil Polo fue el primero, según lo que conozco, en dar testimonio de la atracción que ejercía *Cuando me paro a contemplar mi estado*. Como ferviente admirador de Garcilaso es dado a insertar versos del Príncipe de los Poetas en su *Diana enamorada* (Valencia, 1564). Uno de esos atributos aparece en un canto amebeo del primer libro de la novela. El pastor Bernardo, considerando su malaventura, discurre así acerca de su amorosa pena:

> Cuando me paro a ver mi baxo estado
> y la alta perfición de mi pastora,

se arriedra el coraçón amedrentado,
y un frío yelo en la alma triste mora.
Amor quiere que viva confiado,
y estoilo alguna vez, pero a deshora
al vil temor me vuelvo tan subjeto,
que un hora de salud no me prometo [18].

El verso con que Gil Polo inicia el poema está indudablemente modelado sobre el primero del soneto de Garcilaso, pero el valenciano sigue después un curso completamente distinto, pues más que la repulsa de su adorada enemiga, lo que motiva la turbación del pastor es el demérito que se atribuye. La aprensión reflejada en "...que un hora de salud no me prometo..." entraña un lamento muy distante de aquella certeza de una muerte inmediata que caracteriza al soneto de Garcilaso. Las asociaciones convencionales ("alma triste", "coraçón amedrentado", "vil temor") delatan una pasión contenida y no la profundidad de sentimientos que encierra el artificio del toledano.

Que el soneto encontró también entusiasta acogida en Portugal puede colegirse por un pasaje de las *Rimas varias* de Diogo Bernardes. Este poeta de talento, entre los *quinhentistas* superado sólo por Camões, aclama como mentor a Francisco de Sá de Miranda, cuya admiración por Garcilaso comparte de lleno; y así lo demuestra su tendencia a interpolar versos del español en sus propios poemas. Buena ilustración de ello son ciertas octavas en que Bernardes reflexiona sobre su amor malaventurado:

Enterneciò el tiempo el mal esquivo,
Por ser mas largamente atormentado,
Y ansi muriendo yo, pienso que bivo,
Quando me paro a contemplar mi estado,
Hago cuenta de libre, y soi captivo,

[18] Cito según la reciente edición de Rafael Ferreres (Madrid, 1953). El comentarista identifica el primer verso de la cita como una imitación del primer soneto de Garcilaso.

De quanto se l'antoja a mi cuidado,
Y por el mar d' engaño, em que me fio,
Passa la nave mia colma d'oblio [19].

Cuando el poeta de Ponte da Barca quiere comunicar su tristeza no acude solamente a los conceptos de rigor ("muriendo ...bivo..."; "...libre... captivo..."), sino que cita asimismo los versos iniciales de dos conocidos sonetos sobre el sufrimiento amoroso para que su poder de evocación le ayude a expresar v subrayar su estado de ánimo. La cita textual de Garcilaso que hace Bernardes es significativa por sí misma, pero cobra mayor importancia por asociar al español tan estrechamente con Petrarca. El portugués, cuyo estilo tanto debe a Garcilaso, le concede desde luego un lugar preeminente en el Parnaso ibérico.

El más grande de los poetas líricos portugueses, Luís de Camões, genio par al de Garcilaso, no se limita a recoger un verso, sino que escribe todo un soneto, al parecer bajo la influencia del poeta español:

Quando cuido no tempo, que contente
Vi as perolas, neve, rosa, & ouro,
Como quem vé por sonhos hum thesouro,
Parece tenho tudo aqui presente:
Mas tanto que se passa este accidente,
E vejo o quam distante de vòs mouro,
Temo quanto imagino por agouro,
Porque de imaginar tambem me ausente:
Ja forão dias, em que por ventura

---

[19] Véase *Rimas várias, Flores do Lima* (Lisboa, 1596 —cito siguiendo una edición moderna de Marques Braga, *Obras completas* [Lisboa, 1945], I, 250). Marques Braga identifica los versos de Petrarca, pero no los de Garcilaso. Además del verso citado en el texto, Bernardes inserta en sus *Outavas* los siguientes versos de Garcilaso: "La mar em [sic] medio, y tierras he dexado" (soneto III, v. 1); "No pierda mas quien tanto aya [sic] perdido" (soneto VII, v. 1); "Pensando qu' el camino iva derecho" (soneto XVII, v. 1); "Echado està por tierra el fundamiento [sic]" (soneto XXVI, v. 1); "El aspereza de mis males quiero" (Canción IV, v. 1).

Vos vi, senhora, se assi dizendo posso
Com o coração seguro estar sem medo:
Agora em tanto mal não mo assegura
A propria fantasia, & nojo vosso,
Eu não posso entender este segredo [20].

Este soneto, que António Álvarez da Cunha atribuyó a Camões en 1668, plantea una serie de problemas. Faria e Sousa, el más docto y diligente de sus comentaristas, no sirve para el caso porque no incorpora este soneto a su edición de las *Rimas*. Los editores modernos —el Vizconde de Juromenha [21], José Maria Rodrigues y Alfonso Lopes Vieira [22], Hernani Cidade [23], y Álvaro J. da Costa Pimpão [24]— reconocen unánimes el soneto como un poema auténtico de Camões. Pero obligados a corregir los evidentes defectos de los versos 10 y 13, llegan a versiones algo distintas. José Maria Rodrigues [25] modifica el texto de tal forma que pruebe su tesis que sólo la Infanta Doña Maria [26] pudo ser la dama cuyas iras deplora el poeta. La identificación de la dama a quien va diri-

---

[20] *Terceira parte das Rimas do Princepe dos Poetas Portvgveses Lvis de Camoens, tiradas de varios manvscriptos muitos da letra do mesmo Autor,* por D. Antonio Alvarez da Cunha (Lisboa, 1668), p. 3. En la página 108 Alvarez da Cunha atribuye a Camões el soneto XXX de Garcilaso: "Sospechas, que en mi triste fantasía (en el texto *fantesia*)." Véase la reseña que Carolina Michaëlis de Vasconcelos hace de *Luis de Camoens' Sämmtliche Gedichte* editados por Wilhelm Storck en la *Zeitschrift für Romanische Philologie,* V (1881), 110-111.

[21] *Obras de Luis de Camões* (Lisboa, 1861), II, 139. En la p. 488, ofrece el siguiente comentario: "Ausente da sua amante, traz á memoria e representa os dias em que, junto a ella passou dias ledos."

[22] Véase su edición crítica de la *Lírica de Camões* (Coimbra, 1932), p. 148.

[23] *Obras completas de Luís de Camões* (Lisboa, s. a.), I, 279.

[24] *Luis de Camões. Rimas* (Coimbra, 1953), p. 191.

[25] Véase su estudio "Camões: o soneto "Quando cuido." Texto e comentário" en *Miscelanea scientífica e literária dedicada ao Dr. J. Leite de Vasconcelos* (Coimbra, 1934), I, 1-11.

[26] Véanse *Camões e a Infanta d. Maria* (Coimbra, 1910); y "A tese da Infanta nas líricas de Camões", *O Instituto,* LXXXV (1933), 1-34; 283-316, y *O Instituto,* LXXXVI (1933), 24-60; 395-423.

gido el soneto no es requisito previo para un análisis literario, y, por lo tanto, podemos omitir aquí el examen de la llamada *tese infantista* [27].

El verso inicial de Camões y el del soneto primero de Garcilaso tienen un vago parecido, pero allí acaba la semejanza entre ambas composiciones. A diferencia de Garcilaso, Camões no vuelve atrás la vista, amargado, hacia una "senda errada". Precisamente porque en otro tiempo fue favorecido con el amor de su dama, a la que describe con las hipérboles habituales ("...perolas, neve, rosa & ouro..."), le abruma su inmediata deserción. El contraste entre el placer de antaño y el dolor de ahora, tema central del soneto, se refleja también en la estructura de sus partes. Cada cuarteto y cada terceto se contrapone al otro lo mismo que el presente batalla contra el pasado. Una serie de antinomias —"presente-distante", "coração seguro-medo"— descubren qué abismo mide entre el amante correspondido y el rechazado. Y como es natural, los sueños del pasado se desvanecen ante la realidad presente.

Aunque en ambos poemas entona su lamentación un amante romántico, solitario y doliente por su dama, la experiencia de Camões no es la de quien alcanzó ese estado donde sólo la muerte puede procurar consuelo. Sus tribulaciones son las acostumbradas en los galanteos; el tormento de la ausencia y el enojo de la amada. Sin embargo, introduce una variante en esos temas habituales. Si bien deplora la separación física que le impone su rencorosa dama, teme más todavía que ese encono acabe por arrebatarle su libertad de soñar con ella. El poeta acentúa dicha idea («Temo quanto imagino por agouro,/Porque de imaginar tambem me ausente...") que claramente ilustra los quilates de ese "...amor tam fino e tam delgado..." del cual Camões se enorgullece. La

---

27 Refuta esta tesis António Sérgio, "Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões" en *Ensaios* (Lisboa, 1934), IV, 17-88; "Apendice ao ensaio sobre a lírica de Camões" en *Ensaios* (Lisboa, 1936), V, 271-281. Véase también Hernani Cidade, *Luís de Camões. O Lirico* (2.ª ed., Lisboa, 1952), pp. 41-43.

exclamación más bien prosaica con que termina el soneto —"Eu não posso entender este segredo"— no está a la altura del sutil análisis que la antecede.

El poema de Garcilaso ejerce intensa y singular atracción sobre Lope de Vega, cuya admiración por el toledano tan a menudo se manifiesta en sus obras. En tres sonetos del Fénix resuena, como ya señaló Otto Jörder [28], un eco de *Cuando me paro a contemplar mi estado*. Sólo uno de ellos es de carácter puramente secular:

QVando imagino de mis breues dias,
Los muchos que el tyrano amor me deue
Y en mi cabello anticipar la nieue,
Mas que los años las tristezas mias:
Veo que son sus falsas alegrias,
Veneno, que en cristal la razon beue,
Por quien el apetito se le atreue,
Vestido de mis dulces fantasias.
Que yeruas del oluido ha dado el gusto,
A la razon, que sin hazer su oficio
Quiere contra razon satisfazelle.
Mas consolar se puede mi disgusto,
Que es el desseo del remedio indicio,
Y el remedio de amor, querer vencelle [29].

Aunque los versos iniciales tengan una vaga similitud, el soneto de Lope es de índole completamente distinta. A él no le inquietan las angustias del amor sino un problema mucho más vasto: el del sentido de la vida. Construyendo su poema en torno al conflicto entre el amor y el tiempo, al que se suma la batalla de la razón contra la pasión, le infunde un espíritu diferente del que latiera en Garcilaso o Camões. Trémulo, a punto de declinar, receloso el poeta de la obra del tiempo ("...en mi cabello anticipar la

[28] *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega* (Halle/Saale, 1936), pp. 226-227.

[29] *Rimas* (Madrid, 1609 —cito según la edición facsímil, De Vinne Press, 1909), fol. 1v.

nieue..."), deja que el remordimiento y la expiación entenebrezcan su visión del pasado. La antítesis entre "...mis breues dias..." y "Los muchos q*ue* el tyrano amor me deue..." prueba que ha captado por entero la naturaleza transitoria de los placeres sensuales. El desengaño del amor físico avanza a primer término en su glosa sobre la trillada imagen "tyrano amor". Considera tirano al amor tanto porque somete a sus antojos a víctimas indefensas como porque su poder descansa en el engaño ("...falsas alegrías..."). La falaz condición del deleite carnal se subraya más tarde con el símil del veneno ("...yeruas del oluido...") que adormece la conciencia. Si el amor es un achaque, existe al menos la esperanza de curarlo, y el soneto acaba así con un acento de refrenado optimismo; quien comprenda el amor será capaz de vencerlo (axioma que Lope no pudo confirmar con su ejemplo).

Este hálito otoñal, desilusionado, que penetra el soneto de Lope no movió a otros poetas que intentaron imitar a Garcilaso y el portugués Bernardo de Brito —o quienquiera que sea el autor de la *Silvia de Lysardo*— declara su inquebrantable fe en la supremacía del amor:

> POnhome a contemplar na fantesia
> quãdo me vi en mais ditoso estado,
> se agora que me vejo namorado,
> se quando deste amor liure viuia,
> Então destes cuidados so fugia
> tendo por riso a vida com cuidado,
> agora pesaroso do passado,
> tenho por gloria aquilo que temia.
> Bem vejo que era vida deleitosa
> aquella que passaua sem temores,
> quãdo os gostos de amor tinha por v*en*to
> Mas v*en*do agora Siluia tão fermosa,
> julgo as cousas presentes por melhores
> & as antigas por sombra de torme*n*to [30].

[30] (Lisboa, 1626), fol. 6v. Hace un examen sucinto de las distintas teorías sobre la identidad del autor Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, 1858), I, 374-375.

A semejanza de otros poetas anteriores, el desconocido autor obtiene el mayor partido posible del contraste entre el pasado y el presente, mediante una serie de antítesis que corren a lo largo del soneto. La estimación de su antigua libertad es ambigua al principio. El "...pesaroso do passado..." queda plenamente compensado con el verso "Bem vejo que era vida deleitosa..." A pesar de esas vacilaciones la empresa de amor emerge indisputable como el "...mais ditoso estado..."

El carácter argumentativo del primer cuarteto induce a esperar la poetización de un tema de casuística amorosa. Pero el autor abandona las consideraciones abstractas para examinar la situación creada por su encuentro con Silvia. La apología del amor se convierte así en un puro cumplido a los encantos de su dama. Es cierto que salvo el impreciso y sencillo "...tão fermosa..." se abstiene de describir su belleza; no obstante, puede dar una idea de su perfección el hecho que el poeta cambie su concepto de la vida. El "Bernardo de Brito" que corteja a Silvia modifica radicalmente sus puntos de vista; considera "...gloria aquilo que temia..." y la otrora preciosa independencia es para él ahora "...sombra do tormento...". Que su meditación se transforme en un himno a Silvia constituye el rasgo sobresaliente del poema.

La admiración del Siglo de Oro por el soneto primero de Garcilaso se expresa mediante la cita textual de sus versos y por las imitaciones libres. El excelente prosista Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo opta por la primera modalidad. El ingenioso novelista hace que don Diego de Noche, el excéntrico héroe que da título a la obra, se arrepienta de su disoluta vida después de una famosa burla en que reaparece un enemigo que suponía muerto. Al narrar a su mentor los hechos que le impulsaron a mudar de sentimientos, don Diego de Noche utiliza a Garcilaso para explicar su nuevo estado de ánimo:

O padre segundo mio, en quien sin duda miro auentajadas obligaciones a las que deuo al mismo que me engendrò, ya es

tiempo, yo lo conozco, y desde oy mas no podre resistirme, ya llegò la hora de mi obediencia y desengaño. Perdonadme tantos ciegos atreuimientos, tantas vanas osadias, que solo vuestra prudencia las pudiera auer tolerado, y vuestro amor hecho menores. Grande infelicidad fue la que passò por mi anoche: pero si desapasionadamente considero los pasos por donde lleguê a ella, hallarê que fue justificada y que pudiera auer sido mayor, y podrè dezir con aquel luzimiento de las musas del Tajo, el diuino Garci Laso.

Quando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido
conozco, que segun me vi perdido,
que a mayor mal pudiera auer llegado [31].

Salas Barbadillo es el único, hasta donde alcanza mi conocimiento, que rinde tributo en esta forma al soneto primero; el homenaje más frecuente, parafrasear o glosar el verso inicial, sigue siendo el preferido a lo largo del siglo XVII. Manuel de Faria e Sousa, que estudió a Garcilaso como pocos lo hicieron en su tiempo, nos lo demuestra en un poema autobiográfico. En él combina el poeta-erudito la nostálgica evocación de paisajes portugueses —especialmente del valle del Visela, río en que se inspira— y las quejas por las dificultades económicas que le agobian. Amargado por no lograr las mercedes que tan fácilmente obtienen otros con menos títulos, el gran polígrafo exclama:

Mas quando a contemplar, tal vez me paro,
de mi vida los passos peligrosos;
i el vario rebolver del Tiempo avaro,
que a terminos me truxo lastimosos;
dirè, que para mi, tan perseguido,
sin duda de Ixion la rueda ha sido [32].

---

[31] *Don Diego de Noche* (Madrid, 1623), foll. 128v-129r.
[32] *Fvente de Aganipe* (Madrid, 1644), II, fol. 205v.

El poeta enlaza reminiscencias del soneto de Garcilaso con una imagen mitológica. La alusión a los clásicos no debe estimarse como una pretenciosa ostentación de saber. Faria e Sousa la trae a colación del "...vario rebolver del Tiempo avaro..." sobre el cual se explaya. Como la fortuna sigue siéndole adversa, el giro del tiempo le sugiere, a sazón, el recuerdo de la rueda que en el Tártaro voltea sin cesar a Ixion.

Las angustias del amor y no los tópicos prosaicos de los apuros financieros son el tema en torno del cual un amigo y admirador de Faria e Sousa, el capitán y poeta Miguel Botelho de Carvalho, construye su versión del soneto de Garcilaso:

QVando me paro a contemplar mi llanto,
Testigo de mi amor, claro testigo,
Tanto sufrir me pone mal conmigo,
Pasmo de ver que puedo sufrir tanto.
Causando mi dolor al mundo espanto
La mayor confusion abraço y sigo,
Viviendo en este encanto por castigo,
Si es que puedo vivir en este encanto.
Sin alcançar del tiempo la mudança
Falto de luz, camino sin sossiego
Lleno de amor, navego sin bonança:
En el mar de mis lagrimas navego,
Llevando en el baxel de mi esperança,
Por guia vn niño, y por piloto vn ciego [33].

Botelho de Carvalho, además de reproducir casi textualmente el verso inicial de Garcilaso, coloca su glosa al comienzo de una serie de sonetos. Salta a la vista que no cabe comparar el suyo con el original en que se inspira. No obstante la abundancia de términos que utiliza para expresar sufrimiento, el poema no produce una sensación de angustia, sino la de un ejercicio

[33] *Rimas varias y tragi-comedia del Martir d' Ethiopia* (Ruan, 1646), p. 1. Sobre el autor véase Sousa Viterbo, "Dois poetas seiscentistas. II Miguel Botelho de Carvalho", *Archivo Historico Portuguez*, IV (1906), 317-329.

literario bastante desmañado por cierto. Las numerosas repeticiones en los cuartetos, el predominio de conceptos manidos y la vulgar alegoría del último terceto, revelan que el uso que se hace del soneto de Garcilaso es cada vez más pedantesco.

Todavía puede encontrarse un eco más del soneto clásico hacia finales del siglo XVII en el *Seram politico*, curiosa miscelánea en prosa y verso de Frey Lucas de Santa Catharina. So pretexto de describir un *serão* en Vilha Franca hace un examen satírico de las modas y excesos literarios de la época. El *galhardo Roberto*, portavoz del autor, al acabar su discurso, da pruebas de su propia debilidad por los rebuscamientos literarios, regalando a sus oyentes con un soneto donde se mezclan versos de Boscán, Garcilaso y Camões:

O Rigorosa ausencia receada,
Donde hazañas de Amor han concorrido,
En fin a vuestras manos he venido.
Bien tendes vossa força experimentada.
De si, do fado, & tempo magoada
Auiva la memoria su sentido:
Un coraçon comigo endurecido
Deseja ter a vida prologada.
Jâ nunca posso ter contentamento,
Mi mal es tanto que me enseñaria,
Que a mayor mal pudiera haver llegado:
se esta vida ha de ser sempre em tormento
(Antiga llaga que en mis huessos cria)
Bastete amor lo que por mi ha passado [34].

Este *Flicksonett* apenas si merece atención por sí mismo y un examen, aun sumario, de la poesía del Siglo de Oro nos permitiría dar con otras muchas composiciones de tipo análogo. No se puede asegurar si la inclusión de un verso del soneto primero se debe a que Frey Lucas de Santa Catharina siente preferencia

[34] *Seram politico, abuso emendado* (Lisboa, 1723), p. 169. El autor mismo identifica en notas marginales todos los versos.

por el poema de Garcilaso o si supone una elección forzada por la rima.

Los datos recogidos hasta ahora permiten afirmar que durante casi ciento cincuenta años el primer soneto de Garcilaso conmovió fuertemente la sensibilidad de los autores peninsulares. Además de citar versos aislados —casi siempre el inicial— los poetas ibéricos se inspiran en esta composición para numerosas versiones personales que no se ciñen rigurosamente al modelo por lo general. La caleidoscópica sucesión de imitaciones abarca un campo muy amplio dentro del tema del amor desde la radiante exaltación de sus gozos hasta la vehemente denuncia de sus tormentos.

3. Poemas contemplativos inspirados en el primer soneto de Garcilaso

La boga extraordinaria de que disfrutó la obra de Garcilaso indujo a los críticos eclesiásticos a dar la voz de alarma acerca de los peligros espirituales anejos a la amplia difusión de tales versos eróticos [35]. El diligente y piadoso Sebastián de Córdoba,

---

[35] Véase Werner Krauss, "Die Kritik des Siglo de Oro am Ritter-und Schäferroman" en *Gesammelte Ausfsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft* (Frankfurt am Main, 1949), p. 154. El autor cita varios pasajes en que los censores eclesiásticos incluyen los versos de Garcilaso con el pernicioso *Amadís* y la sensual *Diana*. Sus ásperas críticas están muy lejos de reflejar la actitud de todo el clero. Ofrece un punto de vista opuesto la censura de Frey Thomas de São Domingos en *Obras de Garci Lasso de la Vega* [Lisboa, 1626], fol. 2^{r} sin numerar: HEi visto atentamente este livro, cõposto pello excelente Poeta Garcilasso de la Vega, a que muitos chamão Principe dos Poetas Castelhanos, & não achei nelle cousa que impida o poderse imprimir muitas vezes, para que todos gozem de tão boa lição em materia de galanteria honesta, poesia delicada, & recreativo entretenimiento. Pareceme que tem aqui os Poetas bem que imitar, & os curiosos de liuros bõs em que tambem se possaõ ocupar, por onde julgo o livro por digno de se tornar agora a imprimir como se pede."

para hacer frente a esa situación e imitando los *rifacimentos* a lo divino de las novelas de caballerías, transforma los versos de Garcilaso en "...materias christianas y religiosas...". Sebastián de Córdoba despliega en esta empresa, como ha hecho observar don Dámaso Alonso [36], una habilidad y una inventiva notables. En la adaptación del soneto primero Sebastián de Córdoba se distingue de los autores ya examinados por su fidelidad al original:

> Quãdo me paro a cõtemplar mi estado
> y a ver los passos por do me a traydo
> hallo segun *que* anduue tan perdido
> que vuiera merecido ser juzgado.
> Baxando de la gracia en baxo estado
> estaua de mis culpas tan herido,
> que quien me viera fuera cõmouido
> a me llamar con lastima cuytado.
> Mas la esperença (sic) me entrego (sin arte)
> a quien puede (mirandome) sanarme:
> y cierto como puede es el querello
> Que pues la vida puso por librarme:
> y el solo puede darla por su parte,
> pudiendo, *que* hara sino hazello? [37].

---

[36] Véanse *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1946), pp. 48-60, y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, 1950), pp. 229-245. Véase también el estudio de Bruce W. Wardropper, "Hacia una historia de la lírica a lo divino", *Clavileño*, V (1954), n.º 25, pp. 1-12.

[37] *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas* (Granada, 1575), p. 220. Un comentario de esta versión se halla en las observaciones de su contemporáneo, Fray Tomás Quixada (en Bartholomé de Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso y grandezas de España* [Madrid, 1886], p. 29):

> Tanbien dicen, y no sé qué me diga
> del Boscan traduzido á lo divino,
> vnos dizen que fué vena, sin liga,
> y que por tanto dió en vn desatino:
> vena de no dar fruto tan amiga,
> defiendala su amigo, ó su contino,
> que yo no me atrevo á darle nombre,
> pues trabajo sin fruto es su renombre.

Sebastián de Córdoba no se limita a utilizar el primer verso, con más o menos exactitud, para iniciar su propio poema, sino que conserva casi textualmente los tres primeros y el último. Incluso cuando los versos son suyos como en el segundo cuarteto, inserta "...a ley de centones...", términos que recuerdan la voz de Garcilaso ("...sin arte", "...parte..."). Pero es más curioso todavía el acierto con que reproduce en los tercetos el enrevesado juego conceptual del modelo.

Tras de repetir palabra por palabra los tres primeros versos de Garcilaso, Sebastián de Córdoba consuma diestramente la transición hacia su tema espiritual en el cuarto verso. La voz *juzgado* con su matiz religioso marca el cambio de sentido, más evidente aún en el resto del poema. El soneto puede definirse perfectamente como un sermón cuyo tema reúne dos principios católicos fundamentales: la naturaleza pecadora del hombre y su esperanza de salvación, gracias a la expiación de Cristo; ideas desarrolladas respectivamente en los cuartetos y en los tercetos.

Para comprender mejor el significado del poema de Sebastián de Córdoba hay que tener muy presente el soneto de Garcilaso. La finalidad doctrinal gana relieve con esa comparación. El cotejo de los tercetos, singularmente, ilumina la diferencia de tonos entre ambos poemas y, por inferencia, la que media entre el amor humano y el divino. La angustia del soneto de Garcilaso deja paso a una serena paz al sustituir las voces *perdición* y *muerte* por las que expresan confianza y salvación. Mientras el desventurado amante se resigna y sólo piensa en su final ya próximo, el cristiano arrepentido, en el que Sebastián de Córdoba se retrata, mantiene la esperanza de ser redimido del pecado y de la muerte.

La serena fe en la salvación que informa el poema de Sebastián de Córdoba ofrece vivo contraste con el tono de otro soneto [38] que Miguel Leitão de Andrada incorpora a su *Miscella-*

[38] Manuel de Faria e Sousa, *Rimas varias de Luis de Camoens... comentadas...* (Madrid, 1685), I, 285, atribuye a Camões una versión lige-

nea. El autor, uno de los supervivientes del desastre de Alcazarquibir, recuerda en el prólogo la deuda de gratitud que durante toda su vida le obligó a Nossa Senhora da Luz. La magnitud de los favores recibidos le impulsa a reprocharse con severidad su vergonzosa conducta:

E achando-me confuso e envergonhado assás, de quão pouco lhe sei merecer merces tamanhas, e rependido de não ter feito aquella vida que ella quizera, e lhe fora esse o mais certo sacrificio meu, fora pelo menos muita razão lamentar-me, e chorar muito isso, e com mais veras do que se diz neste Soneto:

Quando os olhos ponho no passado,
De quanto passei me acho rependido;
Agora vejo foi tempo perdido,
Fadiga e trabalhar mal empregado.
Sempre no mais damnoso, mais cuidado,
E o que mais cumpria, mal cumprido,
Do desengano então fui advertido,
Quando das esperanças mais frustrado.
Castellos que fazia o pensamento,
Quando vel-os mais altos parecia,
Por esse chão os vi em hum momento.
Que errada conta faz a fantasia,

---

ramente distinta de este soneto. Fundamenta su atribución en la analogía entre los versos:

Os Castellos que erguia o pensamento,
No ponto que maes altos os erguia,
Por esse chão os via em hum momento

y los del soneto LXXX:

Aquellas torres, que fundei no vento,
O vento as levou já que as sostinha.

Esta comparación no confirma la tesis de Faria e Sousa porque el soneto LXXX "Horas breves de meu contentamento" pertenece a Diogo Bernardes. Véase Michaëlis de Vasconcelos, pp. 549-558.

Pois tudo em morte pára, e tudo he vento;
Triste quem spera, triste quem confia,
Senão em Deos! [39].

Este soneto [40], al parecer muy difundido, apunta más allá de la simple experiencia de un hombre; plantea el eterno problema de la verdadera naturaleza y valor de nuestra vida temporal. Los puntos de vista expresados, por supuesto, son los de un católico ortodoxo. Una contricción edificante impregna toda la doliente homilía. La estructura del soneto no ofrece solución de continuidad ni se da tregua en él a la melancolía que lo penetra. Verso tras verso, insiste el autor implacablemente sobre la futilidad de las glorias humanas. Una tras otra se suceden las expresiones de fracaso y desilusión. Y al fin, en el penúltimo verso, surge la conclusión inevitable: los afanes del hombre acaban en la muerte y en la nada. Concepto que aun refuerza el verso siguiente con su doble énfasis sobre el quejumbroso *triste,* que tan claramente subraya los breves límites del esfuerzo humano. Pero a Leitão de Andrada no podía satisfacerle un poema cuya sola lección es la renuncia a las delicias del siglo. Por eso añade *Senão em Deos!:* así llama la atención sobre un hecho que hasta entonces se sobreentendía únicamente: la existencia de un Ser Supremo, cuyos inescrutables designios gobiernan nues-

---

[39] (Lisboa, 1629 —cito según una edición posterior, Lisboa, 1867), pp. xix-xx. Este soneto es atribuido también a D. Alfonso de Portugal, segundo Conde de Vimioso.

[40] Observaciones posteriores del autor (p. xx) confirman que se cree con derecho a utilizar, según su conveniencia, la obra de los demás escritores: "Bem estou vendo que muitos me hão de notar, por verem neste livro (a que me pareceo chamar Miscellanea ou selada, pola diversidade de cousas que nelle vão misturadas) algumas que lhe parecerão alheias, e ditos tambem alheios; a quem se responde que me mostrem hum só livro de quantos té hoje são escritos, que não tenha cousas alheias, e antes algumas inteiramente tresladadas. Porque, que cousa se póde dizer, que não seja já dita? *Nihil sub sole recens,* diz o Sabio, que nenhuma cousa ha nova debaixo do Sol. Pelo que, assás fará quem bem as applicar, e eu com isso me contentara..."

tros empeños, que sin Él serían vanos. Su exclamación completa la visión cristiana de la vida, trasladando el énfasis puesto en la esterilidad del esfuerzo humano a la perfección evangélica de la fe en la Providencia Divina.

El eco de Garcilaso, atenuado en la *Miscellanea*, resuena una vez más con toda su plenitud en un poema de Lope que da cuenta de su conversión tras una vida de pecado:

> QUando me paro a contemplar mi estado,
> y a ver los passos por donde he venido,
> me espanto de que un hombre tan perdido
> a conocer su error haya llegado:
> Quando miro los años que he passado,
> la divina razon puesta en olvido,
> conozco que piedad del cielo ha sido
> no haverme en tanto mal precipitado:
> Entré por labyrintho tan estraño,
> fiando al debil hilo de la vida
> el tarde conocido desengaño,
> Mas de tu luz mi escuridad vencida,
> el monstro muerto de mi ciego engaño,
> vuelve a la patria la razon perdida [41].

Comienza sus *Rimas Sacras* con este soneto que inician versos procedentes de Garcilaso, lo que pudiera sugerir su comparación con el poema de Sebastián de Córdoba. Sin embargo, es evidente lo superficial de la semejanza porque el espíritu meditativo, la estructura y la expresión poética del soneto de Lope están muy lejos del *rifacitore* de Garcilaso.

Lope se retrata como un hombre que al abandonar el apoyo de la religión se vio dominado por placeres temporales. Sólo la

---

[41] Véanse *Colección de las obras sueltas... de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio* (Madrid, 1777) XIII, 175, y *Romancero y Cancionero sagrados, BAE*, XXXV, 51. E. Allison Peers, "Reprints from Lope de Vega: Sonnets from the *Rimas Sacras*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XII (1935, 142, anuncia un estudio sobre el soneto que hasta donde alcanza mi información no ha sido publicado hasta ahora.

luz interior, que no su propia voluntad, demasiado débil, logra apartarlo al fin del mundo. El poeta alude repetidamente a su deuda para con Dios misericordioso:

> Conozco que piedad del cielo ha sido
> no haberme en tanto mal precipitado

Recuerdan estos versos el grito de San Agustín: "Quid enim sum ego mihi sine te, nisi dux in praeceps?" [42]. ¿Debe atribuirse esta semejanza de puntos de vista al hecho de que los dos profesan la fe católica, o tengo razón al suponer que cuando escribe la historia de su propia conversión, Lope se apoya en el maestro de las confesiones? ¿No será que para salvar el vacío entre lo secular y lo sagrado ponga Lope, junto a los versos de Garcilaso, una frase que recuerde al lector culto de su época las palabras del Obispo de Hipona?

El tema del soneto es la batalla entre la atracción de los placeres sensuales y la apetencia de una vida superior. A medida que la contemplación de su primitiva desolación espiritual hiere su sensibilidad, el lenguaje del Fénix cobra mayor tono emocional según avanza por la nueva vía. Lope sustituye la expresión neutra *estado* o *años* por *labyrintho* que tan vívidamente retrata la confusión de la existencia humana. La alusión al *labyrintho* evoca, por supuesto, el *locus classicus* del hilo de Ariadna. Pero Lope no desarrolla la referencia mitológica, sino que la convierte en un "...debil hilo de la vida..." alegórico. Lo que retiene nuestra atención es el adjetivo *débil* que, al atenuar la ya endeble sustancia material del hilo, remacha la insuficiencia de los recursos humanos para la más absorbente de sus necesidades, la salvación en la vida eterna.

La repulsa de la felicidad y de las satisfacciones profanas se acentúa en el último terceto. La expresión paratáctica "...el monstro muerto de mi ciego engaño...", glosa de la *escuridad*

---

[42] *Confessionum libri tredecim* en *Opera omnia*, ed. J. P. *Migne* (París, 1841), I, col. 693.

precedente —acumulando términos como *monstro* y *ciego*—, reclama una vez más la atención sobre los peligros de las pretensiones temporales. Al propio tiempo Lope carga el acento en un *solatium miseriae:* por la gracia de Dios el alma puede alcanzar el supremo bien de la vida eterna. La inversión del orden normal de la frase, al anteponer el genitivo (de tu luz), sanciona en la estructura sintáctica el predominio de que goza Dios sobre el error y el vicio en la *Weltanschauung* cristiana. La esperanza de una paz perfecta en el seno de Dios infunde en el último verso un sentido de tranquila certidumbre que neutraliza la "...divina razon puesta en olvido..." y con ello anula en gran parte la inquietud que reflejaban los versos anteriores.

Pese a la profundidad de sentimientos y a su espíritu reverente, sorprende en el soneto una omisión notoria. Al reflexionar sobre su vida no menciona, como hace Sebastián de Córdoba, la Crucifixión, suprema revelación del amor de Dios frente a la corrupción del mundo.

Otro de los poemas de las *Rimas Sacras* acusa ligeras reminiscencias de Garcilaso. En él da Lope expresión a su inquietud religiosa:

> Quando lo que he de ser me considero,
> ¿cómo de mi bajeza me levanto?
> y si de imaginarme tal me espanto,
> ¿por qué me desvanezco y me prefiero?
> ¿Qué solicito, qué pretendo y quiero,
> siendo guerra el vivir y el nacer llanto?
> ¿por qué este polvo vil estimo en tanto,
> si dél tan presto dividirme espero?
> Si en casa que se deja, nadie gasta,
> pues pierde lo que en ella se reparte,
> ¿qué loco engaño mi quietud contrasta?
> Vida breve y mortal, dejad el arte,
> que a quien se ha de partir tan presto, basta
> lo necessario, en tanto que se parte [43].

[43] *Colección...*, XIII, 197, y *BAE*, XXXV, 52. El poema se parece no-

Este *innerseelische Sonettdialog* ofrece una meditación sobre la muerte, acto que una venerable tradición cristiana considera el medio más adecuado para el perfecto conocimiento de sí mismo. No hay huellas en el poema de ningún conflicto espiritual anterior. El Lope que escribe este soneto está plena y firmemente convencido de la vanidad de las acciones humanas. Una profunda veta de pesimismo católico corre a lo largo del poema. El autor emplea con profusión términos propios de la literatura piadosa ("bajeza", "polvo vil", "loco engaño"). Utiliza, asimismo, grupos de verbos análogos (¿Qué solicito, qué pretendo y quiero...?) para abarcar y, a la vez, rechazar todas las gradaciones del esfuerzo humano. Su desilusión cristaliza en la profesión de fe del sexto verso ("...siendo guerra el vivir y el nacer llanto..."), donde habla con la voz de Job [44]. (Conviene señalar que es práctica corriente en los usos de la Iglesia conducir por medio de preguntas y respuestas a este acto de fe.)

Aunque el *Ars moriendi* de Lope esté de tal modo vinculado a muchas obras literarias, no carece de rasgos peculiares. El poeta no ofrece consuelo ante la muerte ni sigue al alma en su viaje. Tampoco, y esto es más notable, dramatiza los horrores que acompañan al duro tránsito, tópico favorito de tantos autores [45]. Cuando equipara el mundo a una casa que pronto debe

---

tablemente al soneto "Si culpa el concebir, nacer tormento" (*Colección...*, XIII, 100), que termina con una metáfora análoga:

> ¿De qué sirve estimarse y preferirse,
> buscar memoria, haviendo de olvidarse,
> y edificar haviendo de partirse?

[44] "...siendo guerra el vivir...", recuerda a Job 7:1: "¿No es milicia la vida del hombre sobre la tierra...?"; "...[siendo]... el nacer llanto...", sugiere la voz de Job, 14:1: "El hombre, nacido de mujer, vive corto tiempo y lleno de miserias..."

[45] Véase, por ejemplo, Fr. Luis de Granada, *Memorial de la vida christiana*, en *Obras*, ed. Fr. Justo Cuervo (Madrid, 1907), III, 62: "También la memoria de las penas del infierno (que son tan horribles, y la de aquel juicio universal (que será tan riguroso) y la del particular de nuestra muerte (que á cada hora nos aguarda) es razón que nos mueva á dolor y temor de nuestros pecados..."

abandonarse [46] y es indigna, por consiguiente, de nuevos cuidados, da pruebas de un tranquilo espíritu contemplativo. El eufemismo *partir,* palabra clave que aparece varias veces en los tercetos, sugiere la serenidad con que se acepta lo inevitable.

Todavía existe otro poema digno de mención, aunque sólo en líneas muy generales puede relacionársele con el soneto primero de Garcilaso. El portugués Gregorio de San Martín, firme en su devoción de Portugal y de la Iglesia Católica, hace hincapié también en la irreparable locura que supone no meditar sobre la muerte:

QVando bucluo en mi considerando
La Cuenta *que* he de dar de mis errores,
No dexo de tener dos mil temores
A su cierto castigo imaginando:
Y quando al desengaño no mirando,
Pudiendo aprouecharme en sus fauores
Me facilito en manos de traidores,
De quietud, pudiendo, no gosando:
Abre los ojos alma, y considera
Que tienes tiempo oy, que a la mañana
No sabes de los fines de tu vida.
Mira por ti, no quieras que se muera
Vna prenda tan alta, y soberana,
Que fue para la gloria redimida [47].

No se pueden poner en tela de juicio los saludables sentimientos que animan al soneto, aunque su realización poética queda expuesta a las críticas más severas. San Martín insiste en los daños que el pecado acarrea y en los castigos a que dará lugar, pero no es la suya una actitud doliente. La torpeza de

---

[46] La imagen del último terceto puede ser una reminiscencia de II Corintios 5:1: "Pues sabemos que si la tienda de nuestra mansión terrena se deshace, tenemos de Dios una sólida casa, no hecha por mano de hombres, eterna en los cielos."

[47] *Todo lo bveno aplaze* (Lisboa, 1628), fol. 2v.

algunas expresiones ("Abre los ojos alma...", "...dos mil temores...") les resta acuidad de sentimiento, por lo que sólo queda en pie una sarta de lugares comunes, acopiados de tal forma que si algo atestiguan es la insensibilidad del autor. La aterradora posibilidad que el alma muera y la breve alusión a la esperanza del cielo que reúne la advertencia final, no encarecen el valor espiritual ni el poético del soneto.

En la poesía ibérica del Siglo de Oro lo mismo que en la lírica petrarquista, a la cual tanto debe, es corriente exaltar el amor humano hasta un nivel religioso; por lo cual, el divorcio entre los versos religiosos y profanos no es muy acusado. En consecuencia, los legatarios de Garcilaso vieron en su soneto primero un vehículo cómodo para expresar sus reflexiones religiosas [48]. Por regla general tales versiones aparecen ligadas en cierto modo con las tradicionales meditaciones sobre la muerte, sumándose a veces algunas consideraciones sobre la misericordia divina.

4. Tres parodias del primer soneto de Garcilaso

A finales del siglo XVI el creciente fastidio que producían muchos de los temas tradicionales estimuló el florecimiento de la parodia y de la sátira. El desprestigio de las leyendas mitológicas [49] y de los convencionalismos de la poesía amatoria die-

---

[48] No he incluido una larga canción de Bartolomé Leonardo Argensola (véase *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* ordenada por D. Juan Antonio Calderón, anotada por Juan Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín [Sevilla, 1896], pp. 165-167), porque su deuda con Garcilaso se limita al verso inicial del soneto primero, que toma como punto de partida. Cervantes alaba el poema de Argensola en el séptimo capítulo del *Viaje del Parnaso*. Véanse las ediciones anotadas de José Toribio Medina (Santiago de Chile, 1925), I, 265 y II, 135-140, y de Francisco Rodríguez Marín (Madrid, 1935), p. 362.

[49] Véase José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid, 1952), pp. 679-762.

ron el material más adecuado para este género de bromas. El soneto primero de Garcilaso que, por las muchas imitaciones de que fue objeto, llegó a ser considerado como el tópico más gastado de las penas amorosas, no podía dejar de ser ridiculizado. Un buen ejemplo de esta clase de paráfrasis singularmente cruda aparece en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid:

"Quando me paro a contemplar mi estado,
y a uer los cuernos que en mi frente veo,
sigun tube de cuernos el deseo,
a tener mas pudiera auer llegado.
No soi carnero yo, sino venado,
y aun toro de Jarama, sigun creo;
de cuernos quise hazer vn rico empleo,
doble el caudal, y ansi gane vn cornado.
Nazi debajo el signo Capricornio,
el qual me ynfluye su figura propia,
y diome el Aries al nazer vn toque.
Y ansi quede en figura de Unicornio,
y aora soi la misma cornucopia."
Valdes lo dijo al pie de un alcornoque [50].

El desconocido autor convierte el análisis del amante desdichado en el monólogo de un cornudo [51] consentido, blanco pre-

[50] Véase R. Foulché-Delbosc, "237 sonnets", *Revue Hispanique*, XVIII (1908), 554.

[51] Véase una curiosa "etimología" de cornudo en João de Barros, *Espelho de casados* (Porto, 1540 —cito por la segunda edición de Tito de Noronha y Antonio Cabral, Porto, 1874), fol. 9v: "...as Casadas muyto mais deuiam cuidar que nam podem fazer mayor peccado que adulterio... o marido... o sinte mais que se lle desonrrasem a filha. E mais que se o acutellassem aa morte: E mais que se perdese toda sua fazenda e mais que a morte dos filhos. Porque como a molher seja osso de seus ossos e carne de sua carne sinteo como sua mesma morte por onde Polycrato dezia ser door sobre todahas as (sic) dores Donde nace que ao tal chamamos Cornudo: quasy homem que tem sempre nudo ou noo no coroçom (sic)." Cf. también Thomé Pinheiro da Veiga, *Fastigimia*, ed. José Pereira de Sampaio (Porto, 1911), pp. 191-192: "...entre todos os animaes não ha nenhum que não tenha ciumes e zêllo pela femea senão o bóde, o qual con-

ferido de las sátiras de la época. Tan corriente es en el siglo XVII el tipo de *maridos cartuxos* [52] que con su habitual donaire Quevedo propuso se organizasen en gremio [53].

El protagonista del poema, haciendo balance de la situación, se recrea en la opulencia que su "discreción" le ha proveído. Su abyecto cinismo se exhibe con descaro cuando se ríe de la condición de cornudo. La gracia del soneto descansa en el continuo juego de términos utilizados en la literatura de aquel tiempo para describir al hombre que vive de la generosidad de los admiradores de su esposa. Los versos "No soi carnero yo, sino venado,/y aun toro de Jarama..." [54] son una expresión indirecta, pero diáfana, de cuántas veces ha sido ya engañado. Jocosamente elige *venado,* además de *carnero,* como término de comparación porque las astas de un ciervo miden su condición con más exac-

---

sente e ainda está deleitando-se de ver fazer a rezão aos outros; e por ser o animal que só quebra esta ley natural, comuna aos homens e aos brutos, ao homem que concente lhe chamam bode, ou cornudo, que assim se chama tãobem o bode em italiano, e, tomando, por metonimia, *pars pro toto,* tomaram os cornos por insignia e nome de cornudo que consente, por que só estes merecem o nome..."

[52] Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo emplea este término en *La ingeniosa Elena, hija de Celestina* (Madrid, 1737), pp. 301-302: "Tomò el habito en la religion de los maridos Cartuxos, i professò como los demàs el voto de callar siempre..."

[53] *Obras satíricas y festivas* (Madrid, 1924), IV, 115: "Y es un gran borrón de la profesión, que antes cuando en una provincia había dos cornudos se hundía el mundo, y ahora, señor, no hay hombre bajo que no se meta a cornudo, que es vergüenza que lo sea ningún hombre de bien. Que es oficio que si anduviera el mundo como había de andar, se había de llevar por oposición como cátedra y darse al más suficiente; por lo menos no había de poder ser cornudo ninguno que no tuviese su carta de examen, aprobada por los protocornudos y amurcones generales..."

[54] Cf. Antolínez de Piedrabuena, *Vniversidad de amor, y escvelas del interes* (Zaragoça, 1664), I, fol. 37v: "Solo si mal no me acuerdo,/en las sienes le quedauan,/de pelillos de maridos/vnos rizos de Xarama." Véase también Salvador Iacinto Polo de Medina, *Obras en prossa* [sic], *y verso* (Zaragoça, 1670), p. 227" "Maldito, de donde sabeis vos que mi cholla es cornuda, que me la escrivis empedrada de yemas de Xarama."

titud. Por análogas razones se juzga a par de un toro de Jarama. Menos claro es el sentido del último verso de los cuartetos. Hay en "...doble el caudal, y ansi gane vn cornado..." una paradoja especiosa que admite explicación, sin embargo. No utiliza el autor el término *cornado* en el sentido corriente de moneda de escaso valor, sino porque le sugiere la idea de ser cornudo [55].

Las imágenes empleadas en los cuartetos se repiten luego con ligeras variantes, vistiéndolas de constelaciones. La naturaleza erudita de esos términos astrológicos [56] acentúa su valor humorístico en el contexto, ya que aluden socarronamente a alguien que es cornudo. *Capricornio* [57] se entiende sin mayor dificultad en función de sus partes *cabra* y *cuerno; Aries,* voz

---

[55] Véase un juego de palabras análogo en Alexandro de Luna, *Ramilete* (sic) *de flores poeticas, y notables hieroglificos, en alabanza de las hermosas damas deste tiempo* (Tolosa, 1620), p. 114: "Que adonde el caudal no passa/De vna blanca, y vn cornado,/Se coma el mejor bocado,/Con abundancia, y sin tassa./Que todo se os venga a casa/Sin que os cueste vn arfiler (sic),/Tiniendo (sic) hermosa muger;/Sin saber por que conduto./*Hoste puto.*/"

[56] Véase otro ejemplo de Antolinez de Piedrabuena, I, fol, 20^{r}: "El signo de Toro amenaza tristes influencias en las cabeças de los galanes q*ue* no dan nada prometiendo mucho, y si porq*ue* todo lo prometen, y no dan cosa, Amor les promete coso, y les da lo q*ue* les promete." Véase también Jacinto Freire de Andrade, "Fabula de Narciso" en *A Fenis renascida,* ed. Mathias Pereira da Sylva (Lisboa, 1746), III, 283: "Como era taõ gentil a desposada,/Tinha muitos amigos o marido;/Todos o trataõ com traiçaõ trocada,/E elle estava vendado, e mais vendido:/Porque o Mundo a fizesse authorizada,/Diz, que nasceo guerreiro, e mal sofrido,/No signo de Leaõ, que he deshumano,/Eu sey q*ue* no de Tauro, e naõ me engano."

[57] Véanse algunos otros ejemplos: Pinheiro da Veiga (p. 198): "Y la cauza deste daño/viene de su signo fiero,/donde Virgo es siempre estraño,/reinando por todo el año/el Capricornio, y Carnero." Cf. también Lope de Vega, *Comedia del Perro del Hortelano,* ed. Eugène Kohler (París, 1951), pp. 106-108: "Récipe *signus celeste,*/que *Capricornius dicetur,*/esse enfermo *morietur,*/si no es que paciencia preste./" y Miguel de Barrios, *Coro de las Musas* (Brusselas, 1672), pp. 432-433 ("Fábula de Vulcano y Venus"): "Vengadme (dize) Deydades,/deste Planeta terreno,/que de Venus en el Signo/Capricornio me està haziendo."

latina de carnero, se ajusta bien al tono del poema; y *unicornio* es en extremo adecuada porque el mitológico animal, del cual toma la constelación su nombre, tiene un cuerno larguísimo. Más sutil es el juego en *cornucopia.* Valdés se compara a sí mismo con el símbolo de la abundancia, no tanto por el bienestar que disfruta como porque su riqueza puede también provenir de un cuerno (que se supone lleva en la frente). Muy probablemente al desconocido poeta le pareció ver en *alcornoque* una etimología *sui generis* tal como "al cuerno" y así acicala otra vez el soneto con la alusión a su consentimiento.

Más fina es una parodia del Duque de Sesa, don Gonzalo de Córdoba:

> Quando reparo y miro lo que he andado,
> Y beo los passos por donde e venido,
> Yo hallo por mi cuenta que e perdido
> El tiempo, la salud y lo gastado.
> Y si codiçio berme retirado
> Y biuir en mi casa recoxido,
> No puedo, porque tengo ya bendido
> Cuanto mi padre y mi madre me an dejado.
> Yo me perdí por aprender el arte
> De cortesano, y he ganado en ello,
> Pues e salido con desengañarme.
> Que pues mi voluntad pudo dañarme,
> Priuados que son menos de mi parte,
> Pudiendo ¿qué harán sino hacello? [58].

El noble, en apurada situación por haber malbaratado su hacienda en la corte, se burla de sí mismo aunque no falte cierto matiz de melancolía en la sátira. Para lograr un efecto cómico con el anuncio de su bancarrota sigue el autor las trazas

---

[58] Véase Luis Zapata, *Varia historia (Miscelánea)*, ed. Geertruida Christine Horsman (Amsterdam, 1935), p. 94. Con anterioridad Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto* (Madrid, 1903), pp. 67-68, identificó este soneto como una imitación de Garcilaso.

de un poema normalmente asociado a la expresión de la angustia amorosa. Además de parafrasear o repetir casi textualmente algunos de los versos de Garcilaso, juega con frecuencia el equívoco en torno a la antítesis *perder-ganar*. Este trillado concepto adquiere distinto significado en el nuevo contexto; no se refiere como de costumbre a la entrega de la libre voluntad de un hombre a su amada, sino al más claro conocimiento que el Duque adquiere, tras de considerables sacrificios pecuniarios, de lo que es preciso hacer para sobresalir en la corte. La sátira del Duque se hace particularmente acerba en el último terceto, cuando recurre a los juegos conceptuales de Garcilaso. Sin embargo, el "...¿qué harán sino hacello?..." no tiene aquí valor de concepto. Apunta más bien, con lógica inflexible, al hecho de que los insaciables privados están acelerando la catástrofe económica que le amenaza.

Entre los que alcanzaron fama por su habilidad en escribir parodias, se destaca Antonio Solís y Ribadeneyra, historiador, dramaturgo y poeta [59]. En el volumen de versos publicados después de su muerte por Juan de Goyeneche hay un soneto donde hace burla de las versiones a lo divino de *Cuando me paro a contemplar mi estado:*

QUando me paro à vèr el duro *Afàn,*
Con que entreguè mis años al *Baybèn*
Del ocio; y que vn perpetuo *Saltarèn,*
Me pareciò el acibar, *Mazapàn;*
Conozco, que el engaño es *Solimàn,*
Que afeyta, y mata. Ay Dios! mal aya, *Amèn,*
Este ardor juvenil, que en su *Sartèn,*
Abrasa todo el racional *Desvàn.*
Ardores busco yà de *Serafin:*
Que con quimica santa *Alteracion*
Hallare el Oro entre el mortal *Betun.*
Mude el errado piè nuevo *Escarpin,*

[59] Véase José María de Cossío, pp. 686-688.

Y nueva senda; y besen al *Cabron,*
Las mugercillas, el lugar *Comun* [60].

Estos versos festivos no piden un análisis detallado. Para ridiculizar las trasnochadas protestas de arrepentimiento, Solís explota el contraste entre la idea de la desilusión y la grosería de los términos e imágenes que emplea. Hace patente la condición corrosiva y solapada de la ilusión, aludiendo a un afeite peligroso que utilizaban las mujeres para el cutis, costumbre a menudo ridiculizada en la literatura de la época. En este contexto *Solimàn* adquiere un inusitado efecto humorístico. Que la sartén ocupe el lugar del fuego, imagen convencional de la pasión juvenil, o que denomine al entendimiento el *racional Desvàn* por fuerza había de desatar la risa. Asociaciones de palabras tan desconcertantes como *quimica santa Alteracion* o el extravagante *mortal Betun* subrayan el carácter de parodia irreverente. Siempre en esa vena burlesca desarrolla la sugestión metafórica de *Betun* en los versos "Mude el errado piè nuevo Escarpin/Y nueva senda...". El zeugma "Mude... Escarpin Y... senda..." acentúa el virtuosismo ingenioso que degenera al fin con unos toques obscenos. Las particularidades métricas de este soneto en versos agudos armonizan con su desenfadado espíritu.

La importancia del material ofrecido aquí es más trascendente que una ampliación del conocimiento de la influencia ejercida por el poeta toledano. Indudablemente, *Cuando me paro a contemplar mi estado* contribuye a garantizar al *Rechenschaftssonett* un puesto importante en la literatura ibérica y cualquier futuro estudio de "la meditativa" [61] tiene que incluir el análisis de las versiones a lo divino. Al propio tiempo, el inves-

---

[60] *Varias poesias, sagradas y profanas* (Madrid, 1692), p. 281.

[61] Tomo este término de Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation* (New Haven, 1954), p. 324. El autor propone que se hable de *the meditative* como se habla de la pastoral o de la épica.

tigador de las relaciones literarias entre España y Portugal no dejará de observar que la mitad de las glosas proceden de autores portugueses. Que incluso uno de los poemas menores de Garcilaso despierte en Portugal tal resonancia es una prueba convincente de la profunda veneración que allí se tenía por "...o mimo do Parnasso..." [62]. Para los poetas lusitanos la unidad peninsular en el campo de la literatura no es simplemente tema de debates académicos, sino un vínculo valioso como lo prueban los reiterados tributos a Garcilaso; nexo más fuerte que los antagonismos que haya podido suscitar la prolongada rivalidad entre las dos naciones ibéricas.

[62] Este elogio aparece en la *Academia dos singulares de Lisboa* (Lisboa, 1698), I, 123.

III

IR Y QUEDARSE, Y CON QUEDAR PARTIRSE: UNA GUIRNALDA DE COMENTARIOS

En las *Rimas* de Lope de Vega, además de aquellos sonetos inspirados en determinadas circunstancias y acontecimientos de la vida del autor [1], figuran muchos otros que pretenden expresar los íntimos conflictos de un amante imaginario. Los *topoi* desarrollados por Lope, todos de indiscutible origen petrarquista, comprenden desde las encendidas protestas contra el poder del amor hasta las amargas lamentaciones por los tormentos de la

[1] He consultado los siguientes estudios sobre la poesía de Lope: Antonio Restori, "I sonetti di Lope de Vega", *Archivum Romanicum*, XI (1927), 384-391; Arthur Altschul, "Lope de Vega als Lyriker", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LI (1931), 76-94; Otto Jörder, *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega* (Halle a. d. Saale, 1936); Gerardo Diego, *Una estrofa de Lope* (Santander, 1948); Vittorio Borghini, *Poesia e letteratura nei poemi di Lope de Vega* (Genova, 1949); Dámaso Alonso, "Lope de Vega, símbolo del barroco" en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, 1950), pp. 447-510; José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope* (México, 1951), y Amado Alonso, "Vida y creación en la lírica de Lope" y "Caducidad y perennidad en la poesía de Lope", en *Materia y forma en poesía* (Madrid, 1955), pp. 133-179.

ausencia. Precisamente por su acusado convencionalismo literario no han conseguido retener la atención de los modernos investigadores de la poesía lopesca. Sin embargo, el autor se sentía muy orgulloso de estos poemas "analíticos", como lo prueba un pasaje a menudo citado de la *Égloga a Claudio* [2]. Y sus contemporáneos, para quienes la imitación constituía el verdadero núcleo de toda actividad creadora digna de estima, se deleitaban en extremo con estos sonetos amanerados. El número 61 tuvo trato de favor y alcanzó gran boga en el Siglo de Oro, difundiéndose entre los escritores italianos [3], españoles y portugueses. Me propongo analizar dicho soneto en este ensayo (parte I), trazar la

---

[2] *BAE*, XXXVIII, 434: "¿A quién se debe[n]... tantas / De celos y de amor difiniciones [sic]?"

[3] Me refiero en especial a Giambattista Marino. Sobre su deuda con Lope véase Dámaso Alonso, "Lope despojado por Marino" y "Adjunta a Lope despojado por Marino", *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 110-143 y 165-168; "Otras imitaciones de Lope por Marino", *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 399-408, y "Lope y el Adone de Marino", *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), 349-351. Los autores portugueses que quedan al margen del estudio de don Dámaso Alonso sabían hasta qué punto Marino había bebido en fuentes españolas. Manuel de Faria e Sousa, *Rimas varias de Luis de Camoens*... (Madrid, 1689), II, 102-103, afirma: "...los Italianos nunca hizieron caso de Españoles para imitarlos, hasta que apareció el Marino que pagò por todos, trasladando quanto hallo de España digno de trasladarse". Dom Francisco Manuel de Melo, *Obras métricas* (Leon de Francia, 1665), p. 221, subraya en una epístola humorística a una dama ausente que Marino plagió el soneto 61 de Lope:

> Enfin, salì de allà, El Sol se estaua
> Viendo que me salia, y me quedaua
> (Que es otro tanto como hender vn pelo;)
> Mas niegueme tambien viene aqui apelo (sic)
> Lo que dixo el Marino
> (En paz de Lope, que fue el adiuino,
> Por màs que el Monseñor jure, ò suspire)
> Gire e restar, e nel restar partire,
> Partir senz' alma, e gir con l'alma altrui,
> Hauer vn cuor, e diuidirlo en dui,
> E morir de dolor senza morire.

historia de su concepto principal (parte II) y señalar las reacciones que suscitó en los literatos peninsulares (partes III y IV).

I

YR y quedarse, y con quedar partirse,
Partir sin alma, y yr con alma agena,
Oyr la dulce voz de vna sirena,
Y no poder del arbol desasirse.
Arder como la vela, y consumirse,
Haziendo torres sobre tierna arena,
Caer de vn cielo, y ser demonio en pena,
Y de serlo jamas arrepentirse.
Hablar entre las mudas soledades,
Pedir prestada sobre fè paciencia,
Y lo que es temporal llamar eterno.
Creer sospechas, y negar verdades,
Es lo que llaman en el mundo ausencia,
Fuego en el alma, y en la vida infierno [4].

A pesar de que en casi todo el poema se suceden los convencionalismos del género, el acento característico de Lope no desaparece bajo los lugares comunes. Natural consecuencia de su maestría poética son el airoso equilibrio del soneto y la economía de los recursos retóricos.

El soneto ofrece una detallada exposición de los distintos y complejos grados del tormento amoroso. Como el poeta se refiere a la angustia del enamorado típico (es decir, de todos los verdaderos amadores), emplea casi exclusivamente infinitivos porque la condición general y no específica de esa forma del verbo se adapta mejor al carácter universal del proceso psíquico que se describe.

El oxímoron *ir y quedarse,* repetido con ligeras variantes en

[4] *Rimas* (Madrid, 1602 —sigo una edición posterior, Madrid, 1609 [i.e. ed. facs., de Vinne Press, 1903]), fol 31r.

el mismo verso para mayor énfasis, transmite la sensación que causan en el poeta los impulsos contradictorios propios de todo amante cuando se ausenta. Con la anadíplosis del segundo verso comienza una búsqueda insistente de la descripción más adecuada del sufrimiento amoroso. La rapidez con que se siguen las imágenes y la generosa utilización de la construcción paratáctica, sugieren que Lope abandona, insatisfecho, sus metáforas apenas encontradas. Pero el orden en que esas imágenes van surgiendo está muy lejos de ser arbitrario. El primer intento de razonar sus sentimientos cede paso a versos de una fuerza emocional cada vez más intensa.

No obstante la predilección del poeta por las alusiones eruditas, en este soneto faltan las concesiones a la pedantería de la época. Sólo de pasada rinde tributo a la mitología clásica que dominaba admirablemente. La imagen de la sirena, tan reiterada en la inmensidad de su obra, no ofrece dificultades de interpretación. Pero ya busque sus comparaciones en las fuentes literarias o acuda a su experiencia personal, mantiene un cuidadoso equilibrio entre tanta mudanza de ánimo. Así, el tormento abrasador del deseo ("Arder como la vela, y consumirse") se mitiga gracias al poder de las ilusiones en que sin cesar medran los amantes. Digno de especial atención es que en el último verso adjetive a la arena de *tierna,* cuando cabría esperar que la calificase de *blanda* o *menuda.* Como *tierno* reviste en el vocabulario de Lope un significado netamente amoroso [5], no parece muy descabellado suponer que lo adapta a la arena por motivos especiales. *Tierna* relega a segundo plano el significado habitual de *arena,* y evoca la materia movediza sobre la cual descansa la frágil esperanza de un amante.

A partir del segundo cuarteto, el poeta emplea con profusión términos religiosos (cielo, demonio, fe). El uso de ese vocabulario

[5] Véase Léontine Salembien, "Le vocabulaire de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique,* XXXIV (1932), 108-109.

en la poesía amorosa no es, por supuesto, original de Lope. Tiene una larga y respetable tradición literaria que se remonta a la lírica provenzal, Ausías March y a los poetas del *Cancionero.* Pero mientras sus antecesores —y Lope mismo en ocasiones— trazaron el paralelo entre la adoración del creyente y la devoción del leal siervo de Amor, aquí el poeta se fija en aquellos rasgos que acusan lo engañoso de la comparación. De una parte, el enamorado acepta gustoso sus tormentos por duros que sean ("...ser demonio en pena,/Y de serlo jamás arrepentirse"); mas de otra, su fe no le provee, como al creyente sincero, de fuerzas suficientes para conllevar sus penalidades ("Pedir prestada sobre fè paciencia"). Comprendiendo, pues, el poeta, que el dilema espiritual del amante se opone a cualquier definición en términos lógicos, concluye con unas cuantas sucintas paradojas ("Y lo que es temporal llamar eterno. / Creer sospechas y negar verdades").

Si se nos ofreció hasta ahora toda una serie de definiciones, queda por precisar lo definido. Hasta el penúltimo verso no se decide Lope a nombrarlo, y tras hacerlo mantiene hasta el final el mismo ritmo de tensión creciente que caracteriza al soneto en su totalidad. El tema, concisamente expresado, es el mal de ausencia ("...lo que llaman en el mundo ausencia"). Pero expresar tal vivencia con esa brevedad, supone para el poeta malograr la posibilidad de bucear en sus profundidades. Sólo quien no sabe de amor ("el mundo") recurriría a un término de nulo contenido emocional como es "ausencia" [6]. El poeta, amante que desmenuza las pasiones de un amante, expresa su concepto de la ausencia en términos mucho más vigorosos. Que no es *ausencia* únicamente anhelo que aniquila ("Fuego en el alma...") sino angustia sin límites, más, agonía perenne que anticipa "...en la vida

[6] Cf. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana,* ed. Enrique Moreno Báez (Madrid, 1955), p. 84: "Al partir llama partida/el que no sabe de amor,..."

infierno". La palabra *infierno,* en posición dominante al final del último verso, resume el sentir de todo el soneto.

En el poema se pretende describir los efectos de la ausencia sobre el alma del amante, pero Lope ha rebasado sus propósitos. El soneto refleja admirablemente todos los tormentos del amor que azuza a su víctima hasta las lindes de la locura ("Hablar entre las mudas soledades"). Cierto que se subraya el sufrimiento, empero la contemplación de la existencia del amante, sin sentido al parecer, no suscita objeción moral ni religiosa. Pese a todos sus quebrantos, surge el amor como un estado de veras deseable.

Ya se ha dicho que en el soneto abunda la fraseología tradicional y, sin embargo, rezuma sinceridad. El estallido apasionado del último verso prueba que no es posible disociarlo de la experiencia del poeta. Su ardor temperamental y el convencionalismo literario se funden cabalmente.

II

El concepto principal del soneto 61 tiene un largo historial literario. Su huella puede encontrarse en el primer poeta "moderno", Francisco Petrarca, el cual sobresalió en la definición del amor humano mediante un juego equilibrado de comparaciones y contrastes. Entre los 291 sonetos que consagró a celebrar a su dama, hay uno —que se supone evocador de su salida del valle de Vaucluse— del que puede proceder el esquema *ir (partir)-quedarse:*

I dolci colli ov' io lasciai me stesso,
partendo onde partir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et emmi ogni or a dosso
quel caro peso ch' Amor m' à commesso.
Meco di me mi meraviglio spesso,
ch' i' pur vo sempre e non son ancor mosso
dal bel giogo più volte indarno scosso,
ma com' più me n' allungo e più m' appresso.
E qual cervo ferito di saetta

col ferro avelenato dentr' al fianco
fugge, e più duolsi quanto più s' affretta,
tal io con quello stral del lato manco,
che mi consuma e parte mi diletta,
di duol mi struggo e di fuggir mi stanco [7].

Encontramos aquí la fuente de innumerables conceptos. El juego de palabras "partendo onde partir già mai non posso" prueba que por la complicada psicología del amante, las palabras, además de su significado corriente, tienen el de sus antónimos. *Partir,* por ejemplo, significa para él tanto *salir* como *permanecer,* porque dondequiera que el amador se encuentre, siempre estarán sus pensamientos al lado de su dama.

El soneto de Petrarca, por el predominio de las antítesis verbales ("più me n'allungo e più m'appresso"), incita a la comparación con el de Lope. Los dos autores coinciden en hacer del dolor la clave de sus poemas. Y ambos se abstienen de formular la descripción detallada de los encantos femeninos. Sin embargo,

---

[7] *Rime,* ed. Ferdinando Neri (Milano, 1951), p. 280. En la versión española de Henrique Garces, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* (Madrid, 1591), fol. 96r-v, el poema reza así:

EL valle do a mi mismo me he dexado,
del qual partiendo, no ay poder partirme,
comigo [sic] va sin nunca desasirme
del peso qu' el amor en mi ha cargado.
Yo de mi mismo voy marauillado,
que con yrme, alli siempre estoy mas firme
y es por demas querer del sacudirme,
qu' en me alexando le hallo mas al lado.
Y qual cieruo que en el lado ascondido
lleua el harpon, que huye y no descansa,
antes en aguijando mas le duele:
Ansi soy yo con el que me ha herido,
que consumirme y deleytarme suele,
pues me afflige el dolor, y el huyr cansa.

Faria e Sousa, I, 62, señala este soneto como fuente del juego de palabras "apartarse sin poderse apartar".

difieren considerablemente por su forma de desarrollar el tema. Petrarca, en su poema, de carácter autobiográfico, no perfila el drama interior de un amante ideal sino que capta dos estados espirituales distintos.

Los dos cuartetos encierran la nostálgica evocación de Vaucluse [8], que le recuerda la felicidad desaparecida. Su plácida melancolía da paso en los tercetos, iluminados por la metáfora virgiliana del ciervo herido, a una lamentación sobre su amoroso sufrimiento, en la cual late una cierta conmiseración de sí mismo.

El análisis detenido aporta un nuevo contraste. El soneto de Petrarca conserva un aire de resignación y de exquisita ternura que hace más patente la tensión atormentada de los versos de Lope. El monstruo de la naturaleza pudo inspirarse en el juego de palabras del maestro italiano, pero la voz del poema es completamente suya.

Sabida la alta estimación en que tuvieron a Petrarca los escritores peninsulares, nada más natural que hallar el eco de sus conceptos en muchos poemas españoles. La *canzone* de Boscán "Claros, frescos rios", cuyo primer verso es una evidente imitación del "Chiare, fresche e dolci acque", presenta una vaga reminiscencia del equívoco petrarquesco:

> Pues quiso mi ventura,
> Que vuiesse de *apartarme,*
> De quien jamas ose pensar *partirme,*
> En tanta desuentura
> Conuiene consolarme
> Que no es agora tiempo de morirme [9].

---

[8] Contra su costumbre, la descripción del paisaje está apenas esbozada. La visión de Vaucluse queda tan absorbida por los recuerdos de su dama que su excepcional sensibilidad para las bellezas de la naturaleza no se manifiesta con plenitud.

[9] *Las obras* (Leon, 1549), p. 161. La cursiva no es del original sino conveniencias de cita en este caso y otros que le siguen.

Al porfiar en la desdicha de la ausencia obligada, pulsa Boscán una nota conocida. Si bien comprende la necesidad de consolarse, no busca alivio imaginando una separación efímera. Nada hay en el lamento de Boscán que equivalga al lenitivo implícito en el juego de Petrarca ("Partendo onde partir già mai non posso").

Aún siendo grande su destreza en las antítesis [10], no saca Boscán el mejor partido de la conjunción *apartar-partir*. La relación entre ambos es algo confusa en la canción porque *partir* queda oculto detrás de los dos verbos que le anteceden, y *apartarme* tiene más fuerza expresiva que *partir*.

El esquema petrarquista está adaptado con mayor acierto en un soneto de Luís de Camões, el más influyente de sus discípulos ibéricos [11]:

> Aquela triste e leda madrugada,
> cheia toda de mágoa e piedade,
> emquanto houver no mundo saudade
> quero que seja sempre celebrada.
> Ela só, quando amena e marchetada

---

[10] Véase en la misma canción, p. 166:

> Hazenseme mil años,
> Las oras de mis daños:
> Por otra parte el siempre imaginar,
> Me haze parecer,
> Que quãto he passado, fue ayer.

Véase Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, (Madrid, 1948), pp. 39-41.

[11] Sobre el petrarquismo de Camões véanse Achille Pellizzari, "Un soneto di Francesco Petrarca ed uno di Luigi Camoens" en *Portogallo e Italia nel secolo XVI* (Napoli, 1914), pp. 89-112; Francisco Maria Esteves Pereira, "Un verso de Petrarca nos Lusiadas de Camões", *Academia das Sciencias de Lisboa. Boletim da Segunda Classe*, VIII (1913-1914), 47-52, y Henri Hauvette, *Les poésies lyriques de Pétrarque* (Paris, 1931), pp. 216-221. Puede encontrarse más bibliografía en "A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age", *Studies in Philology*, LII (1955), 525.

saía, dando ao mundo claridade,
viu *apartar-se* de uma outra vontade,
que nunca poderá ver-se *apartada.*
Ela só viu as lágrimas em fio,
que de uns e de outros olhos derivadas
se acrescentaram em grande e largo rio.
Ela viu as palavras magoadas
que puderam tornar o fogo frio,
e dar descanso às almas condenadas [12].

Como himno al tormento amoroso el soneto tiene pocos iguales en el Parnaso de Camões. La intensidad de sentimientos, unida a la perfección formal y a la suave musicalidad, le conceden un lugar preeminente entre sus *Rimas.* Compuesto en la línea de Petrarca como "poema conmemorativo" evoca, si hemos de dar fe a Manuel de Faria e Sousa (I, 62), la despedida del poeta de su amada. Sean ciertos o no los elementos autobiográficos, un espíritu de añoranza impregna todo el poema. Se divide en dos partes diferentes; la primera, relaciona el drama íntimo del amante con los fenómenos de la naturaleza. Los sentimientos encontrados del protagonista —tristeza por la inminente separación y alegría por haber recibido al fin una muestra de su estimación— se proyectan sobre la naciente aurora ("...triste e leda madrugada") [13]. El fascinante hechizo de su dama le hace afirmar (mediante el juego *apartar-se, apartada)* que la pareja no puede ser desunida. Van acordes el concepto y la idea general del soneto

---

[12] *Lírica,* eds. José Maria Rodrigues y Afonso Lopes Vieira (Coimbra, 1932), p. 120; *Rimas,* ed. Álvaro J. da Costa Pimpão (Coimbra, 1953), p. 173.

[13] No cabe aceptar la interpretación de Agostinho de Campos, *Camões Lírico* (Lisboa, 1926), IV, 88: "...*triste e leda,* triste da pena das pessoas, leda pelo esplendor do dia alvorecente..." Esta lectura hace ininteligible el verso siguiente. Agostinho de Campos observa: "...*cheia de mágoa e piedade* parece contradizer *leda* e todo o descritivo, mais consentaneo com a ideia da indiferença do ambiente, do que com a da sua piedade".

ya que no se trata de una amada hostil o siquiera indiferente a la angustia de su admirador.

Las reacciones de los amantes frente a su temida separación llenan la segunda parte del poema. La perfecta armonía que reina entre ellos se revela en la confusión de sus lágrimas que, de acuerdo con una hipérbole tradicional, forma poderosa corriente. Pero aunque los dos ofrezcan palmarias pruebas de su dolor, se hace hincapié en el del amante. El último terceto da la medida perfecta de su padecimiento. Recurre primero el poeta a la metáfora petrarquesca del fuego que se hiela. Utiliza otra acto seguido, atrevida por sus correlaciones religiosas: tan agudo es el dolor del amante, reflejado en sus palabras plañideras, que al escucharlo, las ánimas del purgatorio se confiesan en trance menos duro.

Mágoa y *saudade*, ejes del soneto, reaparecen en otro poema de Camões que nos acerca más aún a los conceptos de Lope:

> *Apartava-se* Nise de Montano,
> em cuja alma *partindo-se ficava;*
> que o pastor na memória a debuxava,
> por poder sustentar-se deste engano.
> Pelas praias do Índico Oceano
> sobre o curvo cajado se encostava,
> e os olhos pelas águas alongava,
> que pouco se doíam de seu dano.
> Pois com tamanha mágoa e saudade
> (dezia) quis deixar-me a que eu adoro,
> por testemunhas tomo Céu e estrelas.
> Mas se em vós, ondas, mora piedade,
> levai também as lágrimas que choro,
> pois assi me levais a causa delas![14].

---

[14] *Lírica*, p. 157; Rimas, p. 166. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* en *Obras completas*, Ismael Quiles, S. J., ed. (Buenos Aires, 1943), I, 414, comenta brevemente este soneto del "...siempre agudo Camões...": "De las causas a los efectos, y al contrario, se toma ingeniosamente el argumento, y se forma la primorosa correspondencia".

Los nombres de los personajes y los elementos pertenecientes al decorado bucólico (como *cajado)* dan un matiz pastoril a este poema de amor. El situarlo en el Lejano Oriente quebranta, sin embargo, el carácter bucólico [15] y deja camino abierto a la especulación sobre la personalidad de sus protagonistas, porque el soneto tiene todos los rasgos de un *poème à clef*. El ser Nise un viejo anagrama de Inés, señala ya una dirección a quienes quieran seguir con esta investigación [16]. Lo único que ahora nos interesa es que Camões ha captado una vez más el espíritu de dos enamorados que se separan. Y en tal forma que constituye un importante eslabón entre los juegos verbales de Petrarca y de Lope. El resto del soneto no guarda semejanza con el del Fénix [17].

La veneración de Lope por Camões [18] da valor al supuesto de

---

[15] En ocasiones, el Lejano Oriente sirve de escenario para la novela pastoril, como en Fernão Álvares do Oriente, *Lvsitania transformada* (Lisboa, 1607). Pero teniendo en cuenta la prolongada estancia de Camões en Oriente, la alusión a la "...praia do Indico Oceano..." puede ser índice de una experiencia personal.

[16] Sobre la identidad de las mujeres mencionadas por Camões en sus *Rimas* véanse Silveira Bueno, "As mulheres que Camões amou" en *Arquivo Camoniano* (Rio de Janeiro, 1943), pp. 123-137, y Afranio Peixoto, "A paixão de Camões" en *Arquivo Camoniano*, pp. 233-262.

[17] Ligado a la idea del amante que se ausenta pero permanece donde estaba, existe otro lugar común de la poesía amatoria hispánica, procedente del quinto soneto de Garcilaso: "Escrito está en mi alma vuestro gesto". Mas este triunfo eventual del amor en el que fía el poeta toledano se convierte aquí en técnica de la terapéutica amorosa. El verso "Por poder sustentar-se deste engano" prueba que la hipérbole por no expresar fe o resolución es puro artificio.

Bosquejados los hechos esenciales de la tragedia, Camões vuelve sobre el dolor de Montano, rayano en frenesí puesto que el poema gira en torno al instante preciso de la separación. Su quedar solitario en la desierta playa, requiriendo el bastón como si precisara de su apoyo; su vano intento de seguir a Nise con la vista a través del Océano inmenso, y su desesperada súplica de piedad a los elementos explican la reacción del amante frente a lo que Camões califica en otro lugar de "...magoa sem remédio..."

[18] Véase Fidelino de Figueiredo, "Camões e Lope", *Revue de Littérature Comparée,* XVIII (1938), 160-171.

que el verso inicial del soneto 61 tenga su origen en las *Rimas* del lírico portugués. Aunque los dos poetas utilicen análogos recursos expresivos no quiere decirse que Lope se transcriba los conceptos. En el soneto de Camões el acierto de la combinación *partir-ficar* [19] se malogra en parte por la explícita aclaración de que *ficar* alude a un lance espiritual y *partir* a un acto físico. Lope, por su parte, huye las explicaciones y se apoya en la paradójica yuxtaposición

---

[19] El juego de palabras *partir-ficar* aparece asimismo en una canción posterior de Miguel Leitão de Andrada, *Miscellanea* (Lisboa, 1629 —cito por la segunda edición, Lisboa, 1867). El escritor incluye muchos poemas, parte suyos, parte de otros autores. Singularmente notables son las interpolaciones poéticas en la historia de Escalor e Iris, relato sentimental caballeresco apenas relacionado con el tema principal de la *Miscellanea*. Descorazonado por la indiferencia de Iris, Escalor demuestra que los principios filosóficos generalmente aceptados tienen que sufrir una revisión radical porque "...Em forjar meu tormento / Nova philosophia / De experiencias feita Amor me ensina/ (p. 316)". Sirva como muestra de su técnica la siguiente estrofa (p. 318):

Tem-se por manifesto
Perecer co' o sujeito o accidente;
Mas ainda em mi se sente
O pensamento, a cor, o riso, o gesto:
E tendo todo o resto
Da vida já perdido.
Assi que neste meu tormento esquivo
Estou só a gostos morto: apenas vivo
E sendo morto já, vive o sentido;
Porque sinta que n' alma despedida
Pode em meu mal unir-se
O ficar e o partir-se, a morte e a vida.

Leitão de Andrada saca el mayor partido posible de un concepto gastado: el amante está muerto para el placer y vive sólo para el sufrimiento. Escalor sintetiza esta situación mediante la fórmula *partir-ficar,* que nada tiene que ver aquí con la "ausencia presente" sino con el "vivir muriendo" del amante. Como la *canção* se atribuyó durante algún tiempo a Camões (véase Theophilo Braga, *Camões e o sentimento nacional* [Porto, 1891], pp. 140-143) parece conveniente la referencia, pero no le encuentro relación con el soneto de Lope.

ir y quedarse para transmitir la confusión y el trastorno del amante que se aleja.

No cabe, además, comparar ambos poemas porque obedecen a distintos modos de sentir. Si quisiera encontrarse el paralelo de *Ir y quedarse* en la lírica de Camões, en primer lugar tendría que referirse, me parece, al *Amor é um fogo que arde sem se ver.* El tópico de *Apartava-se Nise de Montano* —como *Aquela triste e leda madrugada*— es el *amor adoração* tan caro a los portugueses. Camões reduce en los dos sonetos aquí examinados los diversos tormentos del amor a uno solo: el sentimiento de irremediable desolación. De aquí que las emociones en pugna, sugeridas por la antítesis *partir-ficar,* tengan menor interés para él que las copiosas lágrimas del abandonado Montano. Lope, por el contrario, hace tema poético de su compleja concepción del amor. *Ir y quedarse,* más que descubrir un matiz de la psicología del amador, define un estado de ánimo que concierta con la esencia misma de la condición amorosa, como prueba Lope mediante repetidas contraposiciones.

El acervo de la poesía ibérica nos ofrece tal copia de composiciones líricas donde se cantan los tormentos de la ausencia, que aun con tan estrechos límites podríamos cosechar una voluminosa e impresionante antología. Como el tema es prácticamente inagotable no seleccionaré sino otro soneto, porque esclarece las diferencias entre el amaneramiento de Lope y el de los poetas menores. En una miscelánea publicada diez años antes que las *Rimas* del Fénix, el portugués Duarte Dias brinda la siguiente versión de nuestro tema:

Partesse o gosto meu, *partesse* a vida
De quem ya mais o pensamento *parte,*
Mas não creais de mim que seja *parte*
De me *apartar* de vos esta *partida.*
Partesse o coração, mas esculpida
Vossa figura vay na melhor *parte,*
E *partesse* a minha alma, mas não *parte*

Que nesses olhos fica recolhida.
O quanto melhor fora, se passara
Em sospiros, e lagrimas ardentes
E na vossa presença descansara:
Que prouar, o furor dos acidentes [sic]
Que minha dura sorte me prepara,
E ya do men [sic] receo estão presentes [20].

Es evidente que Dias, llevado de su afición a las ingeniosidades, sacrifica el pensamiento e incluso el sentimiento. Su continuado juego de *partir, parte, partida* y *apartar* rebasa los límites justos de la agudeza para convertir el soneto en un acertijo. La cuádruple repetición de la rima *parte,* aunque con distinto significado, revela un deliberado propósito de exhibir su virtuosismo a cualquier precio. Rasgo también patente en la perífrasis prosaica del verso quinto "Vossa figura vay na melhor parte" —burda expresión, al parecer, del alma—. Las ideas de ese *tour de force* tampoco aventajan la torpeza del lenguaje. Dias combina de manera bastante chabacana la sucesión *partir-no partir* con dos versos tópicos de la retórica hispana: la imagen amada está firmemente impresa en su alma, pendiente, a su vez, de las pestañas de la dama; desafortunada adaptación de la Égloga Primera de Garcilaso, versos 267-269 ("¿Dó están agora aquellos ojos / que llevaban tras sí, como colgada / mi alma doquier que ellos se volvían?"). La gratuita acumulación de hipérboles da tan adverso reflejo del ingenio poético de Dias como su desmedido afán por los juegos de palabras. Creo inútil indicar que su poema no admite la menor comparación con el soneto de Lope.

De los textos anteriores se deduce que los términos antitéticos *ir (partir)-quedar,* o conjunciones análogas, habían sido ya utilizados muchas veces. No se pueden desconocer los precedentes literarios en que Lope se apoyó, o pudo apoyarse, pero tampoco se

[20] *Varias obras... em lingoa portuguesa, e castelhana* (Madrid, 1592), fol. 2r.

puede negar que supo dar nuevo aspecto a un viejo tema. Tomando como punto de partida el dolor de la ausencia rehuye las evocaciones nostálgicas y los plañimientos, guardarropía de tantos poetas, para aquilatar el amor, en el que ve un poder tiránico, paralizador del pensamiento y aun de la vida entera de sus víctimas. No puede Lope, desde luego, pretender originalidad en su concepción de las inevitables y violentas contradicciones del amor. Pero hay que reconocerle el mérito de haber impuesto su sello a un rico venero de experiencias que luego serán reelaboradas una y otra vez. La forma y el contenido del soneto justifican de sobra la *similis materiae dissimilis tractatio.*

Volvió Lope al mismo tema con ocasión de otras composiciones, entre las que se distingue el soneto 126, incluido a menudo en las antologías de su lírica:

> Desmayarse, atreverse, estar furioso,
> áspero, tierno, liberal, esquivo,
> leal, traidor, cobarde, y animoso;
> alentado, mortal, difunto, vivo,
> no hallar fuera del bien centro y reposo;
> mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
> enojado, valiente, fugitivo,
> satisfecho, ofendido, receloso;
> huir el rostro a un claro desengaño,
> beber veneno por licor suave,
> olvidar el provecho, amar el daño;
> creer que un cielo en un infierno cabe,
> dar la vida y el alma a un desengaño,
> esto es amor: quien lo probó lo sabe [21].

Se hace patente la analogía temática y de recursos expresivos. Idéntica resistencia a emplear la pirotécnica retórica y el mismo énfasis en el vocabulario psicológico de su tiempo, si bien con menos palabras de valor religioso. Pero las series de adjetivos

[21] *Rimas,* fol. 64[r]. Véase Dámaso Alonso, pp. 462-463.

antónimos en los dos cuartetos —el asíndeton reiterado refleja la impetuosidad del amante— engendra versos recargados que no pueden compararse con el juego equilibrado de la contradicción en *Ir y quedarse*. (Sólo adopta una técnica similar en los tercetos.) El primer verso, "Desmayarse, atreverse, estar furioso" no tiene el donaire del juego de paradojas con que se inicia el soneto 61; y el último verso, con su llamamiento a la experiencia del lector —reminiscencia de la novela pastoril—, no alcanza la medida que el "crescendo" *ausencia-fuego-infierno*. Como exposición poética de la casuística amorosa de su tiempo, *Ir y quedarse* sobresale por la estructura más delicada y por la mayor fuerza expresiva de sus imágenes.

III

El soneto despertó por igual el entusiasmo de poetas y de público conocedores de los intrincados misterios del amor. Un claro testimonio de la amplia difusión que ganó el poema figura en *El ausente en el lugar*, del propio Lope. El argumento de la comedia es una complicada intriga de amor donde se multiplican las disputas y reconciliaciones entre parejas mal avenidas. La desventurada Elisa recita el siguiente soneto:

¡Qué propio es en amor, como lo cantan,
Ir y quedarse, y con quedar partirse!
¡Oh cuántos pensamientos quieren irse,
Que al primer paso del partir se espantan!
Los piés con el agravio se adelantan
A la tierna piedad del despedirse;
Mas suele amor al mismo agravio asirse,
Y sentarse donde ellos se levantan.
Si amor es un colérico accidente,
No puede hacer efectos de cobarde;
Que es fuego, es ira, es furia, es rayo ardiente.
Mal huye quien de amor se abrasa y arde;

Que como amor se precia de valiente,
Vuelve la espalda á su enemigo tarde [22].

Por este monólogo sabemos que a *Ir y quedarse,* como a otros muchos poemas, se le puso música que hubo de realzar, sin duda, su ya intenso atractivo. La cita nos atestigua que el autor se sentía orgulloso de sus creaciones. Pero la inclusión del conocido verso no cabe atribuirla exclusivamente a la vanidad del Fénix. "¡Qué propio es en amor, como lo cantan..." indica con toda claridad que el endecasílabo *Ir y quedarse, y con quedar partirse* suponía para Lope una definición ejemplar del amor. Y la toma como núcleo de una glosa que ajusta a la situación particular del drama. Los nuevos conceptos, sin embargo, no calan en las honduras de su experiencia y esta versión no compite con la original. Tan sólo en el verso "Que es fuego, es ira, es furia, es rayo ardiente" encontramos cierta afinidad emocional. Hipérboles, metáforas y juegos antitéticos, en conjunto, revelan mayor maestría que inspiración. El brillo y la pasión del modelo son sustituidos por artificiosos razonamientos académicos ("Si amor es... no puede hacer efetos... como amor se precia... vuelve la espalda...").

Compartieron el entusiasmo de Lope por este soneto muchos de sus admiradores portugueses [23], en poemas que, por lo común, no conservan sino el endecasílabo inicial. El primero que intentó reanimarlo fue Gregorio de San Martín, poeta apenas conocido,

---

[22] *BAE,* XXIV/I, 267. Véanse Joerder, pp. 232-233, y José F. Montesinos, ed., *Lope de Vega. Poesías líricas* (Madrid, 1941), I, 129.

[23] Singularmente esclarecedores son los comentarios de Vicente Nogueira, *Cartas,* ed. A. J. Lopes da Silva (Coimbra, 1929), p. 48: "...Lope era o mayor Poeta *que* teve nem terá Espanha, mas inda melhor homem que poeta, e tirãdo alguma fragilidade da carne, a que communamente, são sogeitos os taes grandes engenhos, no mais não tinha tanta malicia, como hum minino de cinco annos, e a sua pena bendita não hauendo nunca escritto huma satyra e chovendo contra elle muitas cada dia." Bibliografía adicional en "El lusitanismo de Lope de Vega", *Boletín de la Real Academia Española,* XXXIV (1954), 387-411.

ligado al Divino Español por lazos familiares y por la alta estima de su poesía lírica. Ya en el prólogo de su primera obra, Gregorio de San Martín reclama atención sobre la naturaleza ejemplar y edificante de las *Rimas Sacras* [24] de Lope, y pocos años después insiste en sus juicios: "O dichoso mil vezes el hõbre q*ue* aprouecha su tie*m*po en versos espirituales dedicados a Dios y sus Sãtos, que mas gozo, q*ue* tomar en las manos vn S. Isidro, de Lope..." [25] Pese a reiterar su preferencia por la vena religiosa, el portugués no permanece insensible al encanto de la amatoria del Fénix. En su colección de poemas sacros y profanos titulada *Todo lo bveno aplaze* incluye una glosa del primer verso del soneto 61, sin tomarse la molestia de identificar a su autor (fol. 126[r]):

Mote ageno.
Ir y quedar, y con quedar partirse.
Glosa propria.
QVando el amante leal partirse quiere
De su querida prenda mas amada,
En vn cierto disir [sic] alli se muere,
Porque forçosa es ya su jornada,

[24] *El trivmpho mas famoso qve hizo Lisboa a la entrada del Rey Don Phelippe Tercero d' Espanha, y Segundo de Portugal* (Lisboa, 1624), fol. 4[v], sin numerar: "...los mochachos [sic] aprenden tanta multitude de cantares peruersos, y mundanos, que a no ser prohibidos es grande falta para las Republicas, mas no pongo tanta culpa a los q*ue* las gouiernan, y rigen, como a los padres de familias, que oyendoles cantar alguna chacota profana a sus hijos, o criados que al momento les dexen de castigar con mucho rigor, para reconocimiento de su enmienda, como es necesario, enseñandoles a los actos de virtud, y obediencia, y si los tales fueren inclinados a romances, y versos essos sean en alabança de Dios, y sus Santos, aprouechandose con semejantes versos de Lope de Vega Carpio:

Larga cuenta que dar del tiempo largo...

(Una esmerada glosa del verso citado por Gregorio de San Martín en Matheo Fernández Navarro, *Floresta espiritval* (Toledo, 1613), fol. 80[v]-81[v], y en el *Ramillete de divinas flores para el desengaño de la vida hvmana recopiladas... por P. F. G. C. D.* [Amberes, 1629], pp. 82-87.)

[25] *Todo lo bveno aplaze* (Lisboa, 1628), fol. 5[r].

Alli palabras dulces le refiere
Dexando en ella el alma retratada
El que se ba, y es fuerça despedirse,
Ir y quedar, y con quedar partirse.

Aquí no se caracteriza San Martín por su imaginación, amén de que se le escapan los matices más delicados del sentimiento. Evita con todo cuidado el empleo de conceptos. Incluso hipérbole tan trillada como la equivalencia de *partir* y *morir* se diluye y debilita con la innecesaria aclaración "En vn cierto disir..." El énfasis recae sobre la mutua devoción de los amantes y desplaza a la devoradora incertidumbre, tan importante en la desolación del amador lopesco. Aunque se reitere el carácter inevitable de la partida ("...es *forçosa* ya su jornada... es *fuerça* despedirse...") la octava no transmite ninguna sensación de angustia. Si el autor repîte la idea en el séptimo verso, más parece forzado por la rima que por haber apreciado las posibilidades dramáticas del instante de la separación. Ni los tormentos del amor ni la pena de partir cristalizan en su glosa. A pesar de la encendida admiración por el maestro, el poemita de San Martín no pasa de ser un mal ejercicio de retórica.

Una "Epístola a un amigo", del siglo XVII, presenta nuevas huellas del soneto 61 en la imaginación portuguesa. El anónimo autor se siente obligado a presentar excusas por el "crime do ausente descuidado" y encomienda a la lisonja que encubra su negligencia:

Que como ainda meu peito vida sente,
Naõ acabo de crer em tanta vida,
Que amor em vossa ausencia ma consente [26].

[26] *A Fenis renascida,* ed. Mathias Pereira da Sylva (Lisboa, 1746), IV, 328. Citada previamente por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos", *Revue Hispanique,* XXII (1910), 530-531.

Exagera el desfallecimiento por la separación y para acreditar sus protestas, cita a Lope:

> A vida em fim, que passo, he só de engano,
> Que tanto, que acabar de descobrirse,
> Ha de acabar ás maõs do desengano.
> Ir y quedar, y con quedar partirse,
> Disse o Fenis de Hespanha, *que* era a ausencia,
> perguntemno a quem chega a despedirse.

No puede considerarse simple capricho, acorde con el tono ligero de la composición, que el verso vaya en su idioma original. Lope le merece el trato de una autoridad reconocida que expresó sus hallazgos de modo insuperable. Esta cita, además de confirmar lo dicho por el poeta anónimo, debe evocar en la mente del lector una vívida pintura de los sentimientos que se quiere poner de manifiesto en la Epístola.

Con el verso de Lope se inicia también un soneto a lo divino de D. Francisco Manuel de Melo:

> *Al Misterio de la Acensión de CRISTO.*
> IR; y quedar, y con quedar partirse
> Quien pudo, sino vos? y diuidido
> Quedar (Señor) entero, y ser partido?
> Dejarse al hombre, y con el Padre vnirse?
> Quien pudo estarse juntamente, y irse,
> Siendo partido, mas no repartido?
> Sinó, quien ido al Cielo, y del venido,
> En Cielo, y Tierra está, sin diuidirse.
> Pudo por Dios Moysen, con poca Vara
> Impossibles; y en carne, y voz de lodo
> Paró Iozue del Sol, la antorcha clara.
> Vos podeis mâs, que todo el poder todo,
> Porque amando podeis; mas quien dudâra
> Que tanto pueda, el que ama de tal modo? [27]

[27] *Op. cit., El tercer coro de las mvsas del Melodino,* p. 23.

Tal vez desconcierta el título porque no indica todo el alcance de las doctrinas teológicas en que el autor se ocupa. A más de la Ascensión, constituyen el fondo del poema el *Agapeopfer* de Cristo y la doctrina de la Transubstanciación.

Melo no sigue al pie de la letra los tres relatos de la Ascensión del Señor [28]. No menciona la aparición del Salvador a los once Apóstoles ni su última plática; tampoco alude a la promesa de un segundo advenimiento ni dice que el Hijo está sentado a la diestra de Dios Padre: antes el soneto acusa la influencia del conceptismo espiritual que Alonso de Ledesma puso en boga. Su aguda concepción de la metáfora le permite a Melo desplegar gran inventiva en materia tan delicada.

Debe advertirse que la doctrina católica no apoya la afirmación de que el Cuerpo de Cristo quedó en la tierra luego que el Redentor subiera al Cielo. Pero el juego "IR; y quedar, y con quedar partirse" y de "estarse-irse" me hace suponer que Melo alude a la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma durante el Sacrificio Eucarístico [29]. A este respecto, se puede afirmar que

---

[28] Marcos 16: 9-20; Lucas 24: 44-53; Actos de los Apóstoles 1: 1-14. Cf. P. Victoriano Larrañaga, S. I., *La Ascensión del Señor en el Nuevo Testamento* (2 vs. Madrid, 1943).

[29] Confirman plenamente esta interpretación las siguientes citas: P. F. Archangel de Alarcon, *Vergel de plantas divinas en varios metros espiritvales* (Barcelona, 1594), fol. 367r-v ("Letrilla glosada a la ascension"): "...que aunque es cierta mi subida/no me voy que con vos quedo..."; Alonso de Ledesma, *Tercera parte de conceptos espiritvales* (Lérida, 1612), fol 34r ("A la Mverte de Christo nuestro Señor"): "Al cielo *parto* triunfante,/pero puesto que me *parta,* / aqui *quedo* con vosotros, / haziendo os cuerpo de guardia..."; Lope, *Otras rimas sacras (Colección...* XIII, 410) ("Idylio primero"): *Partíme,* y *quedéme* / de mi mismo en prendas, / dime en pan al hombre, / hice franca mesa;" Miguel Toledano, *Minerva sacra* (Madrid, 1616 —cito según la edición de Ángel González Palencia, Madrid, 1949), pp. 174-175: "Mas si el yrme, y quedarme, / Es vuestro remedio, / Bien sera, que me parta, / Y me quede entero. / Si yo no os abriere / La puerta del cielo, / Con irme a mi padre / Viuireys con miedo. / Y si en pan de vida, / También no me quedo, / ¿Qué importa el ser hombre, / Y venir al suelo? / Pues en yrme, y quedarme / Vuestro bien contemplo, / Bien será que me parta, /

el Salvador sigue entre nosotros después de su Ascensión [30]. La paradoja, laboriosamente razonada, "Quedar... entero, y ser partido", así como el verso "partido, mas no repartido" declaran que bajo las especies del pan y del vino está real y sustancialmente presente Jesucristo. Melo utiliza el lenguaje de la piedad popular para exponer el dogma de la Iglesia, que se remonta a la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino (III, q. 76, a. 3: "Utrum sit totus Christus sub qualibet parte specierum panis vel vini").

En los tercetos introduce un segundo tema: la eficacia de la Pasión de Jesús. Por medio de una comparación poco frecuente, trae a colación conocidísimos milagros de los grandes caudillos hebreos. Melo puede afirmar con plena justificación "Vos podeis mâs, que todo el poder todo". El *Agape* de la Cruz [31] eclipsa todos los acontecimientos relatados en el Antiguo Testamento. "Amando

---

Y me quede entero"; Francisco López de Zárate, *Obras varias* (Alcalá, 1651), p. 160 ("Al Santissimo Sacramento"): "Salue tu, que *quedandote, partiste*; / Y saluanos, pues tanto nos amaste..."; Francisco de Borja, *Obras en verso* (Amberes, 1663), p. 580 ("Al Santissimo Sacramento"):

> Y aunque este beneficio se reparte,
> Y quiere en muchas partes diuidirse,
> Todo está en todas, aunque mas se aparte
> Fue medio en Dios para *quedarse*, el irse:
> Es verdad que se *va;* mas *no se parte*,
> El que juntò *quedarse*, con *partirse*.

Vicente Sánchez, *Lyra poética* (Zaragoça, 1688), p. 170 ("Al Santissimo Sacramento"): "Queda entero, y partido,/porque es amante,/donde quiere *se queda*/quando *se parte*."

[30] Véase Gregorio Alastruey, *Tratado de la Santísima Eucaristía* (2.ª ed., Madrid, 1952). Cf. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, III, q. 57, a. 1 (*Biblioteca de Autores Cristianos* [Madrid, 1952], IV, 454).

[31] Empleo la palabra *Agape* para designar el amor de Cristo a los hombres, siguiendo el uso de los teólogos modernos. Véanse:

Anders Nygren, *Eros und Agape; Gestaltwandlungen der christlichen Liebe* (2 vols. Gütersloh, 1930-1937); Viktor Warnach, *Agape. Die Liebe als Grundmotiv der neutestamentlichen Theologie* (Düsseldorf, 1951); C. Spicq, O. P., *Agapè. Prolégomènes a vne étude de théologie néotestamentaire* (Louvain, 1955); y Martin Cyril D'Arcy, *The Mind and Heart of*

podeis" equivale a decir que Cristo obró la eterna redención del género humano al aplicar su salvadora virtud en remisión de nuestros pecados.

Que un soneto sobre el amor humano se trasladase a lo divino armoniza con el espíritu de la época, aunque no cabe relación entre *Eros* y *Agape*. En justo tributo al sentido que Melo tiene del decoro, debe hacerse constar que sólo utilizó el primer verso de Lope, pues por sus paradójicos razonamientos se prestaba de manera excepcional a describir el modo por el que Cristo está en el Sacramento Eucarístico. Al tomar prestado este verso, Melo le infunde un sentido nuevo que, aun maleado por el preciosismo, está de completo acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia en cuanto a los misterios de Cristo. Si la pureza doctrinal del soneto es impecable, su realización poética merece una dura crítica. La teología y la emoción no llegan a fundirse, y por la evidente complacencia en el artificio literario no rezuma siquiera un acento de genuina piedad. Ni aun el conmovedor espectáculo de su Crucifixión consigue inflamar la devoción de Melo. El poema revela un espíritu sutil y cultivado, pero apenas dice sobre la profundidad e intensidad de los sentimientos religiosos de su autor.

Las imitaciones portuguesas no logran captar el estro ni la vivacidad del soneto de Lope. Su importancia no radica en la perfección artística sino en probar el influjo que el español ejerció sobre los autores lusitanos. Para ellos, como para los escritores hispanos, decir "es de Lope" aportaba una garantía de excelencia que comprendía toda su obra lírica, ya se tratase de poemas eruditos, de las *Rimas sacras* o de su poesía profana. Esa constante admiración es tanto más curiosa cuanto que en esa época Góngora y su escuela proyectaban ya harta sombra sobre la fama del maestro de la escena española.

Love; Lion and Unicorn; a Study in Eros and Agape (ed. rev., New York, 1956).

IV

La desilusión y el arrepentimiento de la madurez corren soterraños en la *Dorotea* [32]: no ha de considerarse, pues, coincidencia que Lope se pronuncie aquí contra la esterilidad de las banalidades ingeniosas que se aplican a los ardores del amor.

A punto de salir para Sevilla, el celoso y ofendido Fernando entabla animado diálogo con Julio, por quien habla el autor, sobre un tema literario tradicional:

Iul.[io] Los que aman y se ausentan, suelen dezir por encarecimiento, que dexan el alma a lo que aman, porque està mas donde ama, que donde anima; que apartada del cuerpo no perece ni se saca de la potencia de la materia: y assi les parece a los amantes que no la lleuan, pues que no viuen, y que ella assiste como inmortal donde la dexan.

Fer.[nado] Estoy por tenerlo por cierto.

Iul. Essa razon solo se puede perdonar a vn loco... [33].

El discurso de Julio semeja una paráfrasis en términos metafísicos del soneto 61, publicado treinta años antes. El autor, a sus setenta años, contempla con serenidad las tenaces pasiones que agitaron otrora su alma. Ahora, con ánimo diferente, rechaza como pura retórica las mismas ideas que estimó en su juventud. No creo equivocarme suponiendo que el Lope de la *Dorotea* hubiera admirado todavía el juego conceptual y el vivo lenguaje

---

[32] Véanse Carmelo M. Bonet, "*La Dorotea* y la vida amorosa de Lope", *Humanidades,* XXIV (1934), 265-279; Raimundo Lazo, "Leyendo y comentando *La Dorotea*", *Revista Bimestre Cubana,* XXXVI (1935), 251-282, y René L. F. Durand, "La intromisión de lo literario en la vida en *La Dorotea,* de Lope de Vega", *Revista Nacional de Cultura,* XI (1949), 65-79. No he podido consultar Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (Bonn, 1932).

[33] (Madrid, 1632 —ed. facs., Madrid, 1951—), fol. 31v, José Manuel Blecua en su edición comentada de la *Dorotea* (Madrid, 1955), p. 17, y refiriéndose a este pasaje, cita a San Juan de la Cruz y a Calderón, pero no lo relaciona con el soneto 61 de Lope.

de su soneto, pero la intensa pasión en que parece inmerso no podía suscitarle igual respuesta. El ininterrumpido fluir de una poesía sólo atenta a los gozos y penas del amor hubo de espolearle para que denunciara la uniformidad expresiva de las emociones.

Claro está que Lope no es el único en oponerse a la trivialidad de la vena amatoria. El portugués Francisco Rodrigues Lobo Soropita, conocido como uno de los editores de las *Rimas* de Camões, hace una censura más extremada. Escribe un poema irónico sobre los pesares de la ausencia, cuya última stanza resume su espíritu burlón:

> Assim passa uma auzencia tão comprida;
> E se ainda tenho vida desta sorte,
> É por que intende amor que a propria vida,
> Vivendo eu como vivo, é mais que morte [34].

Como si el tono burlesco de la composición no fuera ya explícito de por sí, su autor afirma (p. 115) que "...ha dias que rapei as ordens a cuidados amorosos...", pero agrega este comentario más incisivo aún: "Em cartel cahindo, acudiram logo da banda do sul quatro picadeiros da Pedreneira, que carregaram de tercetos para Veneza; por que se suspeitava que esta cousa de males de ausencia se gastaria lá ás punhadas". Tratados así, como mercancías, sus tercetos sobre la ausencia pierden todo halo poético. La elección de Venecia como destino del cargamento pudiera ser una pulla a los italianos (i.e. Petrarca) donde tiene su origen la poesía ibérica amatoria.

El cansancio que provocaban los tópicos amorosos influyó también en la actitud de los escritores al tratar del soneto de Lope, cuya gracia y perfección tienden a ser olvidadas, proceso

---

[34] *Poesias e prosas inéditas,* ed. Camillo Castello Branco (Porto, 1868), pp. 113-114.

que aceleraría su misma popularidad. Sus versos, especialmente el primero, tan pegadizo, acuden a la imaginación de las gentes como lugares comunes que se utilizan con más o menos propiedad a modo de un cumplido huero.

El comentario satírico más antiguo del soneto 61 figura en la *Fastigimia* de Thomé Pinheiro da Veiga; obra que merece considerarse como una de las precursoras del costumbrismo peninsular [35]. El autor retrata con espíritu festivo la vida en la corte vallisoletana, donde pasó cinco meses del año 1605. El humor de Pinheiro da Veiga puede saborearse en la chispeante dedicatoria, pues allí el autor discurre sobre gran variedad de asuntos, comenzando por un agudo razonamiento sobre la amistad:

"ALTER ego, chegaram os antigos philosophos encarecedores da amizade a chamar ao verdadeiro amigo, entendendo que por meyo da amizade reciproca se vinham a unir as almas, de maneira que, não tendo o meu amigo outra vontade mais que a minha, vinha a ser outro eu; e, medindo eu os bens e males proprios pelos seus, nos vinhamos a conformar de sorte que vinhamos a ser eu outro elle: mas, sendo verdade que a presença da alma he a que dá ser ao corpo, e sendo assim o que diz o Mancias christão *S. Bernardo*, que mais está a alma onde ama que onde anima, ficaram curtos os antigos philosophos, e convencidos de herejes do amor em dividirem os que elle juntou, pois, sendo vós o mesmo eu, não querem que sejais senão alter ego. Não conforma sómente o amor, mas transforma, e pela introducção do novo animo, dá como novo ser, de maneira que, tanto que vos amo, fico para commigo sendo outro, mas para comvosco o mesmo vós."

---

[35] Ed. José Pereira de Sampaio (Porto, 1911). Con anterioridad había publicado selecciones de esta obra Pascual de Gayangos, *Cervantes en Valladolid ó sea descripción de un manuscrito inédito portugués intitulado memorias de la corte de España en 1605* (Madrid, 1884). Sobre el autor véase Gustavo de Matos Sequeira, "Uma portuguesada em Valladolid" en *Teatro de outros tempos* (Lisboa, 1933), pp. 127-141.

Las razones de Pinheiro da Veiga no desmienten su sólida formación jurídica ni el tono burlesco disimula sus amplios conocimientos. Aunque finge someter a investigación exhaustiva las diversas teorías sobre la amistad, deja en realidad al desnudo lo estéril de tales especulaciones. Las subsiguientes observaciones no dan lugar a duda sobre cuánto fastidian al autor las vulgaridades con que entonces se expresaba el afecto (p. 10):

"D' qui procedem aquellas perigonças, por que só se entendem as amizades, chamando-se minha vida, minha alma, meu coração, porque o meu amigo me tem o coração de que vivo, a alma que me sustenta, e a vida de que procedem todas as minhas acções e por que regulo o gosto d'ellas. D' aqui nascem aquellas philosophias amorosas — *partir sin alma — y ir con alma agena...*"

Al cabo de un rosario de hipérboles trasnochadas, Pinheiro da Veiga recuerda el verso segundo del soneto 61 para ilustrar la extravagancia que encierra la poesía amorosa.

Análogo desprecio por el tema de la ausencia, casi de precepto para todos los poetas del Siglo de Oro, acusa una carta satírica de dom Francisco de Portugal. El autor exagera groseramente las angustias de la separación e introduce el concepto de la "ausencia igualitaria" que, como la muerte, no respeta edad, hermosura ni estado social. Luego se detiene unos instantes frente a un sutil problema de casuística amorosa, mostrando cuán bien conoce el tema de que se burla:

"Aqui se pudiera discurrir si en vn ausente con esperanças tenia más imperios el dolor. Digãlo las experiencias: que acciones ay que se saben sentir, y no se saben hablar. Esta de dexarse vn hombre quãdo se vá a Andaluzia es muy del tiempo de Maricastaña, que lo cierto es solo

> Quien se queda no se parte,
> quien se parte no se queda,
> ir y quedar es mentira,
> señoras, juzguenlo ellas.

Y juzguelo V. M. tambi*en*, q*ue* cuando habita en su casa no le ven en el terrero: q*ue* por lo de viuir adõde se ama se dixo: *Esso Marica a los bouos:* que más gente emos [sic] visto muerta de tercianas que de ausencias" [36].

Supone el pasaje una mofa de la *philographia* de la novela pastoril y en especial las líneas "...acciones ay que se saben sentir, y no se saben hablar..." nos recuerdan la conocida frase de la *Diana* (p. 133): "...quien tan bien sabe dezir lo que siente... no deve sentillo tan bien como lo dize...". Apelando al sentido común del lector, señala Francisco de Portugal lo estrafalarias que son las creencias de un enamorado. Subraya que el ideal encarnado en *Ir y quedar* no rima ya con el espíritu de la época y debe arrumbársele por artificial y carente de sentido.

Vuelve de nuevo al tema en su tratado de urbanidad. Examina, gracioso y competente, algunos de los puntos más sutiles que prescribe la etiqueta en el trato con las damas de la corte, y previene a sus lectoras que no confundan las delicadezas empalagosas con la galantería:

"Perguntando a vn Portuguez la Princeza de Eboli quales eran los Grandes en Portugal, respondiò, que los mayores de cuerpo, pero en Castilla estos despejan siempre a la postre; aunque los Mayordomos despues de los Guarda-damas se lo digan esperara que se lo mande la con que estuuiere, que siempre es bueno dar a entender que haze aquella fuerça la obediencia, a la voluntad, pero no para que diga:

Ir, y quedar, y con quedar partirse.

Que solamente le sufrimos en esto de valerse de versos, los que la antiguedad estableciò aprobaciones..." [37].

---

[36] *Prisoens, e soltvras de hvma alma,* pp. 45-46. (Esta obra figura como apéndice, y con paginación independiente, en sus *Divinos, e hvmanos versos,* ed. D. Lvcas de Portvgal [Lisboa, 1652]).

[37] *Arte de galanteria* (Lisboa, 1670), p. 67.

La observación da fe del favor que alcanzó el soneto en todas las clases sociales. Aunque también parece descubrir el rencor que suscita en un poeta, no falto de mérito, el triunfo de un contemporáneo suyo.

Hastío igual nos revela el comentario de Francisco Bernardo de Quirós. Describe el encuentro de un hombre a la busca de aventuras amorosas con una "niña de embustes", escoltada y dirigida por una vieja astuta. Aún no había renunciado a las apariencias sociales, y el airoso cumplido era capaz de sustituir al pago contante y sonante: "Don Iulio, hablando con la Espinela, parecia amante testamento, que todo era mandas. Cõ esto llegaron a casa, donde le dixeron, que por la vil mormuracion, se fuesse. Y la vieja le dixo, que las pagasse el cochero; obedecio, y dixo èl: aquello de ir, y quedarse, y con quedar partirse, versos del gran Lope" [38]. El tributo que rinde al correr de la pluma ("gran Lope") no encubre el hecho de que para Bernardo de Quirós el verso inicial del soneto 61 sea un lugar común, tan manoseado como para brotar espontáneamente de los labios de cualquier galán.

La sátira más aguda se encuentra en el poema de Antonio de Solís y Ribadeneyra, titulado "Vn amante se hallò empeñado con dezir, que queria a dos Damas en vn mismo tiempo, y les embiò este SONETO":

Amar à dos, y à entrambas con fineza,
Amor es, y el amor mas entendido;
Que mas firme serà contra el olvido,
Si en dos bases estriva su firmeza.
Niñas, si me cortais pieza por pieza,
Ay para entrambas; y pues siempre ha sido
Señal de sujecion darse à partido,
Partidme, y no quebradme la cabeça.
Amor, y odio, yà en el campo estrecho

[38] *Obras* (Madrid, 1656), fol. 12r.

Del coraçon, batallas han tenido,
Juntos en èl, aunque entre sì distantes.
Pues si à vn tiempo tal vez dentro del pecho
Dos afectos contrarios han cabido,
Por què no han de caber dos semejantes?
Movido de argumentos tan bastantes,
Medio partirme entre vosotras quiero,
Dandome à cada vna por entero,
De suerte, que por mì puede dezirse:
Irse, y quedarse, y con quedar, partirse [39].

La parodia de Solís socava en sus fundamentos la poesía amatoria petrarquista, al ridiculizar los paradójicos síntomas que se atribuyen al amante. En su lugar aparecen "contrariedades" de otra índole: las que asaltan a un hombre desgarrado por el amor de dos mujeres. Aún extrema Solís la parodia de semejante dilema, haciendo juegos malabares con los silogismos ("Dos afectos contrarios han cabido, / Por què no han de caber dos semejantes?"). El sentido humorístico de estas chanzas procede ante todo de aquellos equívocos que tienen su origen en *partir* y habitualmente agrupados en torno al tema del amor. Juega con los dos sentidos de *partir* (dividir y ponerse en camino) y el modismo *darse a partido*, sustituyendo la consabida antítesis *partir-quedar* por una rebuscada sutileza, fundada en la antinomia *medio partir-dar por entero* [40]. Que se decidiera a utilizar

[39] *Varias poesias, sagradas, y profanas*, ed. Juan de Goyeneche (Madrid, 1692), p. 22. Expresa su admiración por Lope en dos epitafios poéticos consagrados a su memoria (pp. 9 y 41).

[40] Véase parecido juego de palabras en Alonso de Bonilla, *Peregrinos pensamientos, de mysterios diuinos* (Baeça, 1614), fol. 7r ("Soneto del santissimo Sacramento del Altar"):

OY nos descubre vn zero consagrado,
Cinco reglas de cuenta tan subida,
Que numera el valor, que en la comida
Deste diuino zero esta encerrado.
Ay sumar, y restar; pues da vn bocado

el primer verso del soneto 61 para remate de su travesura, significa que lo juzgaba ya un concepto rancio.

En contexto diferente, pero con el mismo espíritu, Frey Lucas de Santa Catharina evoca idéntico verso:

"Agora quanto á vossa ausencia: já entendereis o que a amizadea uza, que he ficarem divididos os cargos com seus *ubis circumscriptivos;* eu vos assistira nessa terra ainda estando em Bemfica: mas que diria o meu Leitor, depois de ter quebrado comigo a cabeça, em que hum corpo não póde estar em dous lugares? Meu amigo, paciencia, já que somos Thomistas, esteja cada hum na sua cella. Lope de Vega estará mal cõmigo, porque lhe deito a perder aquelle seu Soneto:

Irse, y quedar-se, y con quedar partir-se.

Á ausencia chamarão os Politicos o cutello da magoa: porque se o cutello serve para partir, a ausencia serve para apartar. Mas melhor disse Sofocles: Que era a ausencia o quadrilheiro da vida; porque, na bulha do sentimento, sahe a apartar com o chuço do destino..." [41].

En su carta bufa sobre las angustias de la ausencia, Frey Lucas de Santa Catharina condena sumariamente los conceptos más usuales durante casi dos siglos. El alarde de pseudo-erudición

---

La suma y resto de vn manjar que es vida:
Por quien se multiplica la partida,
Del numero por Dios predestinado.
Ay un medio partir alto y diuino,
Pues el que es medio del remedio humano,
Partir se dexa en carne de cordero.
Y vn partir por entero peregrino,
Porque el Cordero inmenso y soberano,
Comiendole partido queda entero.

[41] *Anatomico jocoso* (Lisboa, 1755), II, 253-254. Obra póstuma que apareció bajo el pseudónimo de Fr. Francisco Rey de Abreu Matta Zeferino. Véase Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, 1860), V, 203 y XIII (1885), 321.

se suma al tono ligero del discurso, salpimentado de máximas y sentencias "clásicas" que se formulan con términos vernáculos (*quadrilheiro, chuço*). La única cita susceptible de comprobación es la de Lope, y el pronombre enclítico añadido a *ir* permite suponer que la hace de memoria. Adopta el autor una actitud de fingida alarma porque su posición realista ("esteja cada hum na sua cella") contrasta con los excelsos ideales —ahora teñidos de ridículo— que el Fénix formulara en su soneto.

Manuel de Faria e Sousa, poco amigo de criticar a los que admira, usó el término peyorativo *fullerías* refiriéndose a "...esto de ir y quedar en su ausencia los amantes; partir y no partir..." [42]. Por los comentarios vistos hasta ahora sabemos que su actitud no era aislada sino el reflejo de un deseo general que se depurase la poesía amatoria, eliminando conceptos cuyo prístino atractivo se había perdido.

Si el soneto de Lope no llega a ser dechado de composición es evidente, sin embargo, que conmovió las cuerdas sensibles de los autores ibéricos y del público del Siglo de Oro; sobre todo en Portugal, donde el culto al Monstruo gozó de un portavoz tan elocuente como Faria e Sousa [43]. Aunque el poema figure en un

---

[42] I, 276. Muestra, no obstante, más cortesía cuando se refiere concretamente al soneto de Lope, III, 105: "Esto dixo despues Lope de Vega en aquel lindo Soneto que empieça: *Ir y quedar, y con quedar partirse &c.* Y que el Marino trasladó (como otros) y se vè entre los de su lira."

[43] Su admiración es patente en el emocionado tributo a la memoria de Lope, *Fvente de Aganipe* (Madrid, 1646), I, fol. 68r:

> Faltaste, alfin, o Aliento soberano!
> haziendo que jamàs de llanto seco,
> al dificil Coturno, al facil Zueco,
> sin arte mire el Coliseo Hispano.
> Lope, llamando estan el Monte, el Llano,
> i en el fondo del mas profundo hueco
> insistiendo la voz, fiel el Eco;
> Lope, Lope, redobla; mas en vano.
> Thalia, que su gloria solicita,

códice de poesías de Camões no cabe pensar que ignorase nadie la identidad del verdadero autor; más bien refleja el deseo de adscribir al gran poeta nacional cuanto se estimaba digno de su genio. La errónea paternidad, en consecuencia, equivale a un homenaje rendido a Lope, como lo son las glosas y adaptaciones, sea cualesquiera su mérito. La estimación del soneto cambia según la pierden los tópicos de la poesía amatoria, porque asimismo se agota la fuerza imaginativa de los imitadores. Los comentarios sarcásticos de los escritores portugueses antes apuntan contra quienes mermaron la belleza de un soneto, a fuerza de repetirlo, que contra el genio del poeta capaz de dar tal expresión a un estado emocional que cuantos le siguieron sólo pudieron citarlo.

---

sale al Tablado, de deseos llena;
i en ti la mente, assi el reparo incita:
Quando en esta de alivio estancia amena,
tanta tuya Invencion no se repita [sic],
al morir, Lope, tu, murio la Scena.

SEGUNDA PARTE

I

EL DIVINO PORTVGVES SAN ANTONIO DE PADVA DE JUAN PÉREZ DE MONTALVÁN

"Nenhuma naçaõ, nem Estado ha...grãde, ou pequeno, q*ue* nos trabalhos, & necessidades, a q*ue* todos estaõ expostos, naõ invoque, & chame por S. Antonio..." afirmaba el Padre António Vieira [1], el más eminente de los predicadores portugueses, en un cálido tributo al Santo más ilustre de Portugal. La universalidad que el culto de Antonio alcanzó rápidamente, como por milagro —y no de los menores— halagó el orgullo hispánico y acrecentó la ya intensa devoción ibérica por el franciscano. Los autores peninsulares del Siglo de Oro —Diogo Bernardes [2], Lope de

---

[1] "Sermam de Santo Antonio, em dia da Santissima Trindade, na Cidade do Maranhaõ" en *Sermoens* (Lisboa, 1696), XI, 394.

[2] *Varias rimas ao Bom Iesvs, e a Virgem gloriosa...* (Lisboa, 1594; cito según la edición de Lisboa, 1616), fol. 53v, ss. "A S. Antonio no seu dia": "AQuy nasceste, Antonio, & não somente/Enriqueceste, ó milagroso sancto,/ a tua gente,/Mas Italia tambem que t'ama tanto...". Cf. también Baltazar Estaço, *Sonetos, cançoens, eglogas e ovtras rimas* (Coimbra, 1604), fol. 45v ("A S. Antonio"): "Deliçia uniuersal da nossa Igreja,/Vnico pregador do mundo escuro,/Da igreja de Deos tão alto muro,/Que nunca a ve ninguem, sem que vos veja."

Vega [3], Manuel de Faria e Sousa [4] y Vicente Sánchez [5], entre otros— compartieron de lleno el entusiasmo general por el taumaturgo y lo cantaron en sus poemas. Otros, no contentos con celebrar alguno de sus múltiples milagros, hicieron detallada relación de su *gesta et miracula* con cierto aderezo literario. Mateo Alemán publicó en Lisboa, en 1603, una extensa biografía del Santo [6], y pocos años más tarde el poeta librero Francisco Lopes dio a la prensa una *legenda* [7] cuyo valor poético no alcanza los quilates de su ardiente devoción por el "...melhor Filho de Lisboa...".

Como natural consecuencia del interés popular, pasó a la escena su gesta milagrosa. El mulato portugués Affonso Alvarez, a petición de los canónigos de San Vicente, dramatizó su vida en el *Auto do bemaventurado senhor Sancto Antonio* [8] mediando el siglo XVI. El boceto es bastante chabacano y presenta un *milagreiro* conforme a un concepto plebeyo y elemental, sin asomos del hombre de letras y elocuente predicador que fue el de Pa-

---

[3] Véase, por ejemplo, en *Rimas sacras (Colección de las obras sueltas* [Madrid, 1777], pp. 262-263) la glosa del mote "Grande sois, ANTONIO, y tanto,/que parece el mismo Dios/un niño cerca de vos,/Dios pequeño, y vos gran santo".

[4] *Fvente de Aganipe o rimas varias* (Madrid, 1646), I, fol. 109v (soneto 79 de la cuarta centuria): "Con ser Augusta, angosta fue Lisboa/para en tu nacimiento merecerte."

[5] *Lyra poetica* (Zaragoza, 1688), pp. 146-147 (romance "Bello Sol de Lusitania/cuyas luzes no se dan,/aun al mas agudo examen/de la pluma mas Real/...").

[6] Cito según una edición posterior, S. *Antonio de Padva* (Valencia, 1607).

[7] *Santo Antonio de Lisboa, primeira e segvnda parte* (Lisboa, 1610). A esta edición refiero mis citas.

[8] Cito por el facsímil reimpreso en *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina,* ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Madrid, 1922). Sobre la comedia véase Hipólito Raposo, "Santo António no teatro portugues", *Gil Vicente,* VII (1931), 70-79 y 97-106.

dua [9]. En el teatro español se ofrece una visión más completa y atractiva. Por desgracia se ha perdido una comedia de Lope de Vega sobre los trabajos del franciscano en su camino de santidad [10], pero algunas intervenciones breves de Antonio en *El truhán del cielo y loco santo* [11] nos dan el testimonio de su admiración. Hoy por hoy el drama más importante que se conserva es *El divino Portvgves San Antonio de Padva* [12], de Juan Pérez de Montalván, obra digna de atención por ser una de sus mejores comedias de santos y prueba fehaciente del interés de autor tan notable por un tema lusitano.

---

[9] Pero expone correctamente los ideales franciscanos (fol. A iiiiv):

fazemos cilencio cõ gram deuaçã,
& muyto jejum, & assy diciprina
que sam frãcisco deixou tal doutrina
que quem a seguir, teraa saluaçam.
Aborrecenos a openiam
nã nos alembra a vida mundana
& querãtamos esta vida humana,
seguimos a Xpo cõ grã deuaçam.
Queremos pedir
pelo amor de deos o comer & vestir
& amamos a humilde pobreza
porque o senhor deos nã quer auareza
no sacerdote que o ha de seruir.

[10] Vse. Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Santander, 1949), II, 122.

[11] Véase la entusiástica alabanza del Santo en la tercera jornada (*Acad* V, 575): "...sólo vos, por español, pudiérades,/Y después de español, por ser tan noble/Y portugués, tener valor tan grande..."

[12] La comedia se publicó por primera vez en el *Segvndo tomo de las comedias del Doctor Ivan Perez de Montalvan* (Madrid, 1638), foll. 155r-176r; segunda edición, Valencia, 1652, foll. 157r-176r). [Las citas de mi texto se refieren a la primera edición.] Más tarde se incluyó en las *Comedias nuevas escogidas de los megores Ingenios, de España* (Madrid, 1702) (sin paginación).

Jack Horace Parker, "The chronology of the plays of Juan Pérez de Montalván", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVII (1952), 210, sostiene que la comedia fue probablemente escrita entre 1621 y 1623.

La comedia de Pérez de Montalván, como su teatro en general, ha despertado poca curiosidad. George William Bacon resume una comedia con el mismo título, pero de escaso parecido con la que me ocupa [13]. Las notas (pp. 413-414) revelan una sorprendente falta de información sobre las *Vitae* de San Antonio [14]. Ada Godínez de Battle menciona de pasada la comedia [15]. El estudio crítico de Ángel Valbuena Prat es el primer intento serio de hacer justicia al menospreciado talento dramático de Pérez

---

[13] "The life and dramatic works of doctor Juan Pérez de Montalván (1602-1638)". *Revue Hispanique*, XXVI (1912), 290-291. Conozco hasta tres impresiones sueltas, como la que Bacon examina, a saber, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s. a.; Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1731, y Madrid, Imprenta de Juan Sanz, s. a. Es muy probable que los editores queriendo aprovecharse de la fama de Pérez de Montalván hicieran circular a su nombre y con el mismo título una comedia inferior. El autor anónimo presenta varios milagros de Antonio hilvanados de manera arbitraria. No satisfecho con una aparición del Niño Jesús nos cuenta que "...Dios en santos requiebros...cada dia/es huesped de su aposento./Portuguès, y enamorado,/con buena cara, y discreto,/què ha de hacer sino quererle? A fè que hallò Dios su centro...".

[14] El autor enumera comedias con el mismo tema de Antonio Fajardo y Acevedo, Juan Salvo y Fernando de Zárate. Sólo he podido examinar la del último autor; puede verse en *Comedias nvevas y escogidas de los mejores Ingenios de España. Parte treinta* (Madrid, 1668), pp. 427-463. Se intitula *Comedia famosa San Antonio Abad;* se ocupa de la vida de San Antonio Ermitaño y nada tiene, pues, que ver con nuestro Santo.

Otra prueba del entusiasmo español por el Santo lusitano es la comedia de José de Cañizares, *Lo qve vale ser devotos de San Antonio de Padva* (Madrid, 1751). Aunque la significación de Antonio en la comedia queda bien reflejada con estas palabras de la dama (p. 7): "Porque las dificultades/son las que yo le encomiendo/a mi Antonio, que èl no sabe/hacer milagros pequeños."

[15] "Labor literaria del Dr. Juan Perez de Montalvan", *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (Universidad de La Habana), XXX (1920), 1-151. El estudio más antiguo, o mejor dicho, la apología más antigua del teatro de Pérez de Montalván, es el ensayo de Joseph Pellicer de Tobar Abarca, "Idea de la comedia de Castilla, dedvzida de las obras comicas del Doctor Ivan Perez de Montalban" en *Lagrimas panegiricas a la temprana mverte del... Insigne Doctor Iuan Perez de Montalban*, ed. Pedro Grande de Tena (Madrid, 1639), foll. 146r-152r.

de Montalván. Dice así el distinguido investigador: "...en la comedia de santos, entre notables desigualdades, alza a un plano de dignidad dentro del concepto vulgar de la religiosidad de la época... *El divino Portugués*, sobre San Antonio de Padua, entre popularismo, poesía a lo Valdivielso y milagrería, compone un valioso documento de época de la cantera de los cuadros blandos de Murillo y Zurbarán" [16].

No se puede incurrir en la ligereza de subestimar el ponderado juicio de Valbuena Prat, mas quien estudie el teatro de Pérez de Montalván no podrá aceptarlo sin previa revisión. El significado de *El divino Portvgves* no estriba principalmente en su carácter de "...valioso documento de época...", donde se refleja la "primitiva" religiosidad de ese tiempo, acumulando al azar los prodigios del Santo. Como espero demostrar, es una comedia perfectamente construida, en la cual todos los incidentes colaboran para perfilar y embellecer la figura del Santo amado. No pierde de vista su origen portugués aunque los afanes y viajes lleven al "semeador de Deos" hasta lejanas tierras. Ahí está, en la misma raíz de sus triunfos evangélicos, toda vez que sólo un portugués podría entregarse tan por entero al amor de Dios crucificado [17]. Pérez de Montalván evita el peligro de dibujar a su héroe exclusivamente por la imagen que la devoción popular había creado. Concede importancia al taumaturgo, pero también da luz sobre el predicador y el teólogo, cuya doctrina es edificante para los fieles y confunde a los herejes. En ese atractivo y amable retrato se ofrece por igual el Santo de las gentes acosadas y el maestro del pensamiento franciscano. El propósito de este ensayo es examinar cuidadosamente la manera en que Pérez de Montalván lleva a la escena la figura de Antonio.

---

[16] *Historia de la literatura española* (2.ª ed., Barcelona, 1946), II, 97. En una nota añade el autor algún elogio más: "Hay en varias partes de esa comedia, escenas de sincera emoción religiosa."

[17] Fol. 165v: "Mas es al fin Portugues,/y en amor se derritio."

1

EL TAUMATURGO

Para la mejor comprensión de la obra significa una considerable ayuda el cotejo de su relación con la fuente o fuentes empleadas. Pérez de Montalván pudo muy bien conocer y utilizar los escritos del Santo [18], pero no parece que fuera así. En cambio, es indudable que extrajo abundante material de la *Primeira parte das chronicas da Ordem dos Frades Menores* [19], de fray Marcos de Lisboa; cuyo quinto libro se dedica a la vida y milagros de Antonio [20] recopilados de las primitivas *legendae.*

---

[18] Pérez de Montalván pudo tener acceso a las siguientes ediciones de los sermones de Antonio: Jodocus Badius Ascensius, ed., *Divi Antonii Patavini, vulgo dicti de Padua, Sermones Dominicales sive de Tempore* (París, 1520, reimpresa en la misma ciudad en 1528; dicha edición, la más antigua que se conoce, contiene gran cantidad de piezas apócrifas); el mismo editor publicó otras dos ediciones de sus sermones, a saber: *Sermones de Sanctis S. Antonii de Padua* (París, 1521) y *Quadragesimales sermones S. Antonii de Padua* (París, 1521); Raffaele Maffei publicó en Venecia en 1574 *Divi Antonii Minoritae, Sermones dominicales moralissimi super Evangelia totius anni,* y un año más tarde, en la misma ciudad, *Divi Antonii de Padua Minoritae Sermones super evangeliis totius Quadragesimae ad christianae pietatis augmentum utiles.* Véase Iacobus Heerinckx, O. F. M., "De Sermonibus dominicalibus et in Festivitatibus S. Antonii Patavini", *Antonianum,* IX (1934), 30-31.

[19] (Lisboa, 1557.) [Hay versión española por Fray Diego Navarro, publicada en Alcalá de Henares en 1559, reimpresa muchas veces en los siglos XVI y XVII. No obstante, sólo he tenido acceso al texto portugués arriba citado.] Hace un buen compendio de esta biografía Diogo do Rosairo, *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos* (Braga, 1567), II, fol. xiiv-xviiv. Cf. también Miguel Pacheco, *Epitome de la vida, acciones y milagros de S. Antonio natural de la ciudad de Lisboa, que vulgarmente se llama de la de Padua* (Madrid, 1647). El licenciado George Cardoso en su *Agiologio Lvsitano* (Lisboa, 1666), III, 658-666 y 672-680, describe algunos milagros más recientes y da una extensa bibliografía del Santo.

[20] He consultado las siguientes obras sobre San Antonio: Fr. Fortunato de S. Boaventura, ed., *Vita et miracula S. Antonii Olisiponensis, ab*

El diligente historiador proporciona un relato impresionante y prolijo de portentosos sucesos atribuidos a la intercesión del Santo. Fray Marcos de Lisboa distingue entre milagros *ante mortem* y *post mortem*, pero se abstiene de organizar los ricos materiales con que cuenta, y los enumera siguiendo un orden cronológico aproximado. Esta abrumadora y fatigosa narración hubo de frenar posiblemente el entusiasmo de los autores que quisieran dedicar su pluma a mayor gloria del Santo. Agobiado por la dificultad que él mismo se planteara, exclama Mateo Alemán, desesperado (fol. 80^{r}): "Vn Angel tome mi pluma; o deme su gracia, para gouernarla en este golfo, el que a el se la dio para ser tã grãde Santo." Al final de su comedia, Pérez de Montalván se expresa también de forma parecida:

> Para escriuir los milagros,
> y misterios infinitos

---

anonymo, sed Ordinis Minorum conscripta... (Coimbra, 1830); Léon de Kerval, ed., *Sancti Antonii de Padua vitae duae quarum altera hucusque inedita* (París, 1904); Manoel Bernardes Branco, *O Padre St. Antonio de Lisboa* (Lisboa, 1887); Josè de Sousa Monteiro, *Santo Antonio de Lisboa. Estudo de historia e critica* (Lisboa, 1895); Léopold de Chérancé, O. M. C., *Saint Antoine de Padoue* (París, 1895); Philibert Seeböck, O. S. Fr., *Der heilige Antonius von Padua. Leben, Wunder, Lehre und Verehrung des Heiligen* (2.ª ed., Mainz, 1898); Albert Lepitre, S^{t} *Antoine de Padoue* (8.ª ed., París, 1924); C. M. Antony Woodcock, *Saint Antony of Padua. The Miracle-Worker* (London, 1911); Ernest Gilliat-Smith, *Saint Anthony of Padua* (London, 1926); Beda Kleinschmidt, O. F. M., *Antonius von Padua in Leben und Kunst, Kult und Volkstum* (Düsseldorf, 1931); F. Gomes Teixeira, *Santo António de Lisboa (História, tradição e lenda)* (Lisboa, 1931); Afonso Lopes Vieira, *Santo António. Jornada do centenário* (Lisboa, 1932); Constancio Alves, *Santo Antonio* (Río de Janeiro, 1943); Gertrud Herzog-Hauser, *Antonius von Padua. Sein Leben und sein Werk* (Luzern, 1947); Alice Curtayne, *Saint Anthony of Padua* (Cork, 1948); Aquilino Ribeiro, *Humildade gloriosa* (3.ª ed., Lisboa, 1954); P. Fernando Félix Lopes, S. *António de Lisboa. Doutor Evangélico* (2.ª ed., Braga, 1954); Cecile Tuypens, *Fra Antonio* (Mechelen, 1955); Ervino Helmle, S. A. C., *Santo António de Lisboa* (Lisboa, 1955), y Jean Soulairol, *Saint Antoine de Padoue* (París, 1956). Un estudio crítico de las fuentes biográficas en Ioseph M. Pou y Martí, O. F. M., "De fontibus vitae S. Antonii Patavini", *Antonianum*, VI (1931), 225-252.

del Diuino Portugues,
es espacio muy sucinto
vna Comedia: y assi
el Poeta ha reduzido
para la segunda parte
lo que falta.

Como el autor, que yo sepa, no escribió la segunda parte prometida, sin gran riesgo se puede formular un juicio atendiendo sólo a la primera que se conoce. Aunque Pérez de Montalván invoque las dificultades que encontró para adaptar a la escena la vida del franciscano, justo es reconocer que llevó a cabo su empeño con una habilidad muy superior a la que sugieren tales salvedades. Entre las muchas peripecias que se dan en la crónica, seleccionó con gran tino las más convenientes para sus propósitos. Se tomó considerables libertades en el empleo de sus fuentes; proveyó del necesario contraste cómico mediante la figura del lego gracioso [21]; y, por último, entretejió los hilos sueltos de la leyenda en una sólida textura dramática.

De los milagros que redundan exclusivamente en la gloria del Santo —otros sirven a su labor apostólica— sólo dos figuran en el drama: la aparición del Niño Jesús y el oportuno prodigio que salva la vida del padre de Antonio. Un estudio detenido de la forma en que el autor presenta este último episodio, ilustra su manera de aprovechar las fuentes.

El cronista (I, fol. clxxv^{r}) narra el suceso con brevedad, ya que para él no es más que otro eslabón de la interminable cadena de hazañas sobrenaturales:

---

[21] Buen ejemplo de su desenfado es el consejo para evitar las tentaciones del mundo (fol. 162^{r}):

No se acuerde
de las comidas de allà.
Nunca a la memoria trayga
las gallinas, y capones,
porque en tales tentaciones

"Contase este Milagre...em algumas memorias antigas que ha em Portugal, dalgumas cousas do bemauenturado Sancto Antonio. As quaes dizem que o morto era o inimigo do vizinho de Sancto Antonio, o qual foy sperado huma noite a See, indo elle pera fora, & depois de o matarem, o lançaram no quintal do pai do Sancto, onde outro dia a justiça por o rastro do sangue o foy achar. E sancto Antonio stando pregando em Padua, sendo lhe reuelado como leuauam seu pai a degolar por morte dhum homem, de que era innocente, em spirito ficando o corpo no pulpito como dormindo encostado, lhe veyo acudir, & que o morto resuscitado perante a justiça o nomeou dizendo. O Padre frey Antonio, pois nosso Senhor aqui te trouxe, duas cousas te peço. A primeira *que* me absoluas dhuma excomunhã em que staua, & a segunda que rogues a Deos por minha alma. E depois de dar testimunho da innocencia do pai do Sancto, & absolto, cahio morto na coua. E o sancto, liure seu pai, proseguio & acabou a pregaçam, contãdo ao pouo como fora acudir a seu pai."

Pérez de Montalván toma para su acción la urdimbre que le presta la crónica, conservando los elementos sobrenaturales, es decir, la bilocación [22] de Antonio y el resucitar a un muerto. Pero

---

sera forçoso que cayga.
Forme en su imaginacion,
que por vna calle passa,
y que embuelto en tizne y grasa
mira vn sucio bodegon,
en cuya puerta ay tajada,
que parece que ha seruido
otra vez, y vn mal cocido
tocino de gruesa hijada,
y vnos nabos, que se entraron
en la reuerenda olla,
con el garuanço, y cebolla,
del modo que los compraron.

[22] De acuerdo con otras versiones, Antonio pasó un día entero con su padre luego de haberlo salvado. Por razones de verosimilitud, Alemán (fol. 125v) se pronuncia a favor de quienes sostienen que el Santo volvió inmediatamente a su púlpito.

introduce cambios importantes porque no puede concebirse el drama como una mera sucesión de maravillas sin otro nexo que la figura del protagonista. Los distintos incidentes deben integrarse en la estructura de la obra, y así un problema de riva-

---

En la versión de este episodio se hace patente la diferencia que existe entre la comedia de Pérez de Montalván y la que circuló a su nombre en el siglo XVIII. El autor anónimo hace que Antonio, consternado por la desgracia de su padre, solicite la intervención de Dios (p. 19, sin numerar):

vuestra Magestad me oyga
con lastima, pues os vèn
mis ojos à todas horas,
agora es tiempo, Señor,
que como blanca paloma,
baxeis à coger el fruto
de mis ansias temerosa:
ea, Señor, què aguardais?

Respondiendo a esta súplica "suena musica, baxa vna nube, y dentro vn Niño Iesus en trono, y à los pies vn descanso donde se ponga el Santo". Rápidamente se ve transportado a Lisboa donde su padre se lamenta de la indiferencia del hijo (p. 20, sin numerar):

Que siendo cierto, que vos
alcançais tanto con Dios,
no procedeis como sabio
en no estorvar vn agravio,
que tanto importa à los dos.
Y assi, dexadme quexar,
pues tal descuido teneis
quando me veis degollar.

El final, lleno de artificios rebuscados, delata la incapacidad del autor para aprovechar las posibilidades dramáticas con que cuenta (p. 21, sin numerar):

Mas padre eres tu, que yo,
pues mas me has llegado à dar,
porque aviendote engendrado,
te di el sèr; pero tu aqui
mas como padre has andado,
pues por el sèr que te di,
el sèr, y el honor me has dado;
y assi es bien que satisfecho,
te bese por lo que he visto
los pies, con boca, y con pecho.

lidad resuelto con una muerte, que se atribuye injustamente al padre de Antonio, forma la trama secundaria de los actos primero y segundo. Las diferencias entre Rodulfo y Asteo, los dos antagonistas de la comedia, no sólo se deben a una enemistad personal, sino a que los dos pretenden el favor de una misma dama. Su exclusiva atención a los bienes temporales —el amor humano y sus efímeras satisfacciones— ofrece agudo contraste con el ardiente anhelo de santidad que mueve al franciscano. La muerte del insensato Rodulfo y el doble crimen de Asteo no dejan lugar a dudas sobre la suerte final de quienes sucumben a los halagos de este mundo.

Además, el dramaturgo, prestando atención a la conducta del desdichado padre, ha dado a la escena una dimensión humana que no hay en la crónica. Para los hagiógrafos este personaje no merece mayor interés que la masa de devotos tullidos o apesadumbrados —anónimos las más veces— que invocan la ayuda del Santo. La afligida situación del padre, como la de aquéllos, sólo cobra significado en la medida que produce el despliegue de las facultades, prácticamente ilimitadas, de Antonio. Pero en la comedia, Martín de Bullones (versión española del supuesto Martim de Bulhões) muestra tal grandeza de ánimo que el resplandor de su inocencia parece premiar tanto sus propios méritos como los del hijo.

En el instante de la prueba suprema, Martín de Bullones se comporta con admirable dignidad y como un auténtico cristiano. Su espíritu no se doblega en el infortunio, que se suma al dolor por la pérdida del hijo único, el cual navega en busca del martirio. Si protesta de su inocencia, también afirma, por encima de todo, su inalterable confianza en Dios. Y al pensar en la vida que le resta, sólo le preocupa el bienestar de su esposa, temeroso de que su existencia pueda abreviarse con el trágico fin que a él le espera (fol. 169[r]):

> Vn arbol somos los dos,
> cortad por amor de Dios

de aqueste arbol la mitad,
y la otra mitad dejad.

Cuando el cortejo de la justicia se detiene por último frente a la casa de Martín, la escena adquiere una intensa emoción. El espíritu se le desgarra entre el deseo de evitar un nuevo dolor a su esposa y la perentoria necesidad de que ella le conforte con su cariño. En un breve soliloquio dilucida qué camino ha de seguir (fol. 169v):

El amor tierno porfia
con vn impulso notable,
que a mi esposa mire, y hable,
aparta, amigo, desuia.
Pero mejor es cerrar
los ojos, y no mirar
lo que tengo de perder,
pues el mirarlo ha de ser
mayor tormento, y pesar.

La súplica de su esposa y su propio anhelo cortan el primer impulso de inhibición. Y cuando uno de los guardianes lo arrastra, sin permitir que se abracen, la desesperación de doña María —justificando la profunda devoción de su esposo— no conoce límites (fol. 169v):

que os vais sin darme los braços?
del balcon me he de arrojar,
aun que me haga pedaços.

La oportuna intervención del Santo salva la vida de ambos [23],

[23] Basándose en este incidente el Padre António Vieira traza una atrevida comparación entre Antonio y Cristo ("Sermam de Santo Antonio na Festa, que se fez ao SANTO na Igreja das Chagas de Lisboa, aos quatorze de Setembro de 1642" en *Sermoens* [Lisboa, 1696], XI, 142):

pero su gloria queda un tanto oscurecida por la sincera profesión de fe que hace su padre y por la fortaleza de un amor conyugal que supera todas las vicisitudes. No cabe atribuir a una casualidad que la escena termine con vivas a Martín y no al autor del milagro. El anciano merece plenamente ese tributo, no sólo por ser padre de tal hijo, sino por haberse mostrado siempre digno de su intercesión. Las palabras finales, en donde el orgullo paternal y el fervor religioso aparecen perfectamente fundidos, disipan toda duda (fol. 170[r]):

> ...permitidme, amigos,
> que ponga agora mis labios,
> a donde èl puso sus pies.
> Ay tierra, que has alcançado,
> que te pise Fernandico.

De menos alcance son los cambios que Pérez de Montalván introduce en la aparición del Niño Dios. El fiel cronista Marcos de Lisboa da una versión escueta del milagro (I, fol. clxix[r]): "...stãdo sancto Antonio hu*m*a nocte so em oraçam na camara o seu hospede antes q*ue* se deitasse correo suas casas & olhando sollicita & deuotamente pera a camara em que tinha o sancto agasalhado, vio per hu*m*a porta dentro claridade, & olhando mais & muy mansamente, vio hum minino fermosissimo & muito gracioso no liuro & d'spois nos braços de sancto Antonio, & que o sancto o abraçaua & beijaua muy familiarmente, conte*m*plãdo sem cessar em sua gloriosa face."

"Aos estranhos resuscitou-os, depois de perderem a vida: a seu Pay defendeo-lhe a vida, para que naõ chegasse a perdella: aos estranhos remedea; mas ao seu sangue preserva. Christo Senhor nosso foi Redemptor universal do genero humano, mas com differença grande. A todos os homens geralmente livrou-os da morte do peccado, depois de incorrerem nelle; mas a sua Mãy preservou-a, para que não incorresse: aos outros deo-lhes a maõ, depois de cahirem; a sua Mãy teve-a maõ, para que naõ cahisse..."

Ningún otro acontecimiento de la vida del Santo impresionó a tal extremo la imaginación popular [24]; omitirlo o alterarle radicalmente hubiera supuesto un fraude al público por parte del autor. Cierto que Antonio no es el único a quien se atribuye tal milagro [25] ni están de acuerdo sus biógrafos acerca del lugar donde lo visitó el Niño Jesús. Pero estos reparos cuentan apenas para los devotos españoles y portugueses. El honor que el Redentor le había concedido era, a su entender, una prueba concluyente de la grandeza del Santo [26], por lo que se deleitaban

---

[24] Que parcialmente reflejan los comentarios siguientes: Frey Alvaro de Hinojosa y Carvajal, *Libro de la vida, y milagros de S. Ines con otras varias obras a lo Diuino* (Braga, 1611), pp. 312-313 ("A S. Antonio de Padua Portugues con el niño Iesus en los braços, como comunmente lo pintan. Quintillas en Portugues"; "Al mismo S. Antonio Portugues con el niño Iesus en los braços"). [Debo a la cortesía de don Antonio Rodríguez Moñino el haber podido manejar este libro]; Miguel Toledano, *Minerva Sacra* (Madrid, 1616; cito según la edición de Angel González Palencia, Madrid, 1949), pp. 246-247 ("A San Antonio de Padua": "A la mano de Antonio/Dios ha baxado,/Si viuir quieres, alma,/Vete a la mano."); Alonso de Bonilla, *Nuevo Iardin de Flores Divinas* (Baeça, 1617), foll. 267r-v ("A San Antonio de Padua, sobre aparecérsele el niño Iesus": "Tal musico Antonio es/en verdades persuadir,/que deciende [sic] Dios à oyr/la voz de este Portugues."); Gaspar Lozano y Regalado, *Loores de los Santos de qvien reza y haze comemoracion la Yglesia de Roma...* (Valladolid, 1619), foll. 104v-105r (A San Antonio de Padua Confessor, acerca de tener al niño Iesus en sus manos. En metafora de vn pobre que para pedir limosna, trae vn niño. Soneto. "Como venis, Antonio, à tal pobreza, para pedir por Dios me ha parecido,/que aueyes aquesse niño pretendido,/del Padre eterno la mayor riqueza"). Cardoso, III, 680, transcribe un corto poema del P. Antonio da Conceição sobre el mismo asunto: "Que mão Antonio diuino/Pode cõ a vossa igualar-se,/Pois vem nella a recrear-se/Deos do Ceo, sendo menino."

[25] Sophronius Clasen, O. F. M., ed., *Lehrer des Evangeliums. Ausgewählte Texte aus den Predigten des hl. Antonius von Padua* (Werl, Westf., 1954), pp. 10-11, enumera otros santos a los que se atribuye el mismo milagro.

[26] Cf. Pacheco, fol. 99r-v: "No ay Santo mas manual, ni mas casero, a todas las horas, y en todos los accidentes le llaman confiados los fieles; priuilegio tan singular como lo es su diuisa. Los demas traen algun instrumento, ò del martirio que padeciò, ò del assumpto en que fue mas emi-

comentando la significación del episodio. Mateo Alemán, para subrayar su importancia, trae a colación una venerable figura del Antiguo Testamento (fol. 99v): "Si salio Moyses a hablar con Dios en el monte, San Antonio lo truxo a su celda; si Moyses le habló solamente, San Antonio le habló, lo vió, lo abraçò y beso muchas vezes entre sus braços; y si para comunicarse Dios con Moyses fue necessario preceder toruellinos, borrascas y tempestades, para ver Dios a Santo Antonio todo fue bonança, suauidades, ternezas y claridad..." Francisco Lopes se entusiasma de tal manera con el milagro que quisiera verlo proclamado en las más remotas tierras (fol. 5r):

> Soe por toda Ethyopia,
> Inda, China, & no Iapão,
> Que Anthonio nosso patrão,
> De Christo a pessoa propria,
> Trouxe na palma da mão.

El Padre António Vieira, ponderando el misterio de que el Señor eligiera la forma de niño para acercarse al *Fradinho,* dice con las hipérboles de rigor: "Elle se fez Menor por amor de Christo: & Christo lhe pagou esta grande resoluçaõ com se fazer em sua presença menor que elle" [27].

Los textos citados hasta ahora muestran la importancia que los autores ibéricos y su público concedieron en todo tiempo a la aparición. Cuando Pérez de Montalván lo convierte en el acontecimiento más destacado de la vida del Santo, interpreta exactamente el pensamiento de su época.

En la comedia se hallan tres detalladas referencias al mila-

---

nente. La de Antonio es de vn Dios Niño puesto en sus manos prerrogatiua q*ue* assegura la primera de que todo lo haze, pues no es mucho que sea para todo el Sãto q*ue* en su mano lo tiene todo."

[27] "Sermaõ de S. Antonio, panegyrico, & apologetico, contra o nome, que vulgarmente em Roma, na Igreja dos Portuguezes, se lhe dá de S. Antonino" en *Sermoens* (Lisboa, 1699), XII, 405.

gro. Poco después de trocar Antonio el blanco hábito agustino por la estameña y el cordón de la Orden Seráfica, el lego gracioso predice en qué forma le honrará Christo (fol. 162v):

Dexadmela dar mil besos,
o palma, que has de tener
en peso el mayor poder!
... ...
Valiente sois en estremo,
y en justa razon me fundo,
pues sustentareis al mundo,
y al Rey de los Reyes Supremo.
Mano fuerte, y valerosa
os llamo de aqui adelante
pues sereis de Dios Atlante,
premio justo! paga honrosa!
Mil parabienes os den,
pues sois (si bien se me acuerda),
la primera mano izquierda,
que ha merecido tal bien.

Más tarde, conversando con un amigo, el lego repite sus predicciones con ligeras variantes (fol. 165v):

... ...
que Antonio ha de ser el cielo,
y que en este cielo humano,
el Diuino, y soberano
harà a los hombres consuelo.
Y digo mas, que humanado
tanto en el Dios se verà;
que alguno parecerà [sic],
que Antonio no le ha estimado:
porque tan entronizado
estara con esta accion,
que llegada la ocasion
de tan alta marauilla,
no le ha de dar a Dios silla,
si sus manos no lo son.

La fusión de imágenes cristianas y mitológicas, los conceptos sobados y el humor torpe que los adereza, estropea estos nuncios del milagro. Pero conviene recordar que habla el gracioso. El tono y el sentimiento cambian radicalmente cuando el Santo aparece en comunión con el Salvador (foll. 174v-175r):

Niño de mis ojos,
que baxais del cielo,
a hazer de mis braços
en la tierra assiento;
quando fui yo digno,
ni lo merecieron
mis graues pecados,
de tan alto premio?
Vos que alla os sentais
en tronos excelsos,
siruiendoos de alfombras
Serafines bellos;
venis a vnos braços
de sayal cubiertos?
que os mouio mi Niño?
que os mouio mi espejo?
No estauais mejor
en los braços bellos
de la mejor Madre,
que conoce el cielo?
No os durmais, mi Niño,
que no estais al pecho
de la siempre Virgen.

Esta apasionada explosión de amor por el Infante de Belén nos trae a la memoria a San Juan de la Cruz tomando en sus brazos la figura de un Niño Dios y bailándole mientras canta:

Mi dulce y tierno Jesús,
si amores me han de matar,
agora tienen lugar [28].

[28] Véase Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1946), p. 101.

En esta escena de *El divino Portvgves* se han desechado los adornos retóricos y en vano buscaremos el verso henchido de conceptos. Precisamente porque Pérez de Montalván suprime los complicados razonamientos tan frecuentes en los relatos de gracioso, acusa mejor el tipo de religiosidad que caracteriza a Antonio: la suprema veneración de Cristo y una serena convicción de la propia insignificancia. No menos notable es la impresión de gozo que irradia la estampa del milagro, y que, según la doctrina franciscana, experimentan quienes se liberan de todo lastre humano.

Como para Pérez de Montalván los esfuerzos y anhelos de Antonio culminaron con la visión directa de Dios, es natural que la disponga al final del drama. Dada su estructura, no existe ninguna razón para que en la obra figurasen más milagros ni para que se mencionara la incorporación del franciscano al santoral. Los testimonios y decisiones del mundo quedan superados por la acción de Dios. En la última escena del tercer acto, el hombre que renunció a todo; quien con su ejemplo y doctrina llevó tantas almas al seno de la Iglesia, alcanza la mayor dignidad: es el Hijo de Dios quien viene a dar fe de su apostolado.

2

INTERPRETACIÓN DE LA FIGURA DEL SANTO Y DE SU *VITA INTERIOR* EN EL DRAMA

No puede aplicarse con justicia el peyorativo de *milagrerías* a lo que se ha visto de la adaptación de las fuentes; sin embargo, hay ocasiones en que el autor presenta con poco acierto tales prodigios. En el primer acto, sobre todo, es censurable que eche mano de un viejo recurso de la comedia de santos —unas voces celestes que se escuchan lejanas— para explicar el acontecimiento más extraordinario de la vida de Antonio: el llamamiento Seráfico. Extraño por demás resulta, desde luego, que un

canónigo regular se decida a dejar una Orden tenida en gran estima para unirse a la familia del "Pobrecillo de Cristo", que por aquellas fechas (1220) ni siquiera tenía Regla establecida. Su decisión de renunciar a una brillante carrera para vestir el tosco sayal es tan sorprendente, por lo menos, como el haber logrado la autorización de la comunidad y del prior de Santa Cruz. La *Legenda prima* dice que se unió a los Frailes Menores por la impresión que le produjo la vista de unas reliquias de cinco franciscanos que sufrieron martirio en Marruecos. Añade asimismo que el trato cercano con el pequeño grupo de Minoritas establecido en Santo António dos Olivais, junto a Coimbra, influyó grandemente en él [29]. Pero no cabe duda de que este paso, sea cualesquiera su causa inmediata, arrancó de una profunda crisis interior, de la misma inquietud devoradora que le impulsó a trabajar sin descanso al servicio de su Seráfico Padre y de la santa Pobreza [30].

En tanto que los hagiógrafos no dan mucha luz sobre la evolución espiritual de Antonio [31], Pérez de Montalván envuelve

---

[29] Fr. Fortunato de S. Boaventura, pp. 20-25, y Kerval, pp. 29-31.

[30] Curtayne, pp. 8-13. António Vieira cree que tal determinación fue motivada por su lusismo ("Sermam de S. Antonio, prégado em Roma, na Igreja dos Portuguezes" en *Sermoens* [Lisboa, 1682], II, 132): "Porque era Portuguez; & resoluto a alumiar o mundo, avia de ser debaxo das Quinas de Portugal, debayxo de bandeira das sinco Chagas... entre todos os Generaes da Igreja militante, só Francisco levava diante a bandeyra das sinco Chagas, só debaxo desta bandeyra se devia alistar Antonio, como Portuguez... para seguir as sagradas Quinas..."

[31] Marcos de Lisboa (I, fol. clxiiii^{v}) escribe unas líneas de consuelo a los Canónigos Regulares de San Agustín que se quedaron sin la gloria de poder reclamar al Santo por suyo: "...nã pode ninguem tirar a sancta Cruz & a ordem de sancto Augustinho, a parte & louuores q*ue* merece em tã santa & perfecta criaçam & sanctidade do bemauen*t*urado sancto Antonio."

António Vieira reprocha con benevolencia a sus paisanos complaciéndose en imaginar los comentarios que provocara la mudanza de Antonio ("Sermaõ de S. Antonio, em Roma na Igreja dos Portuguezes, segunda parte" en *Sermoens* [Lisboa, 1699], XII, 289): "Quando vissem, que deixa-

por completo su proceso psicológico en un ambiente de misterio. El joven canónigo, luego que rechaza la tentación del demonio [32], oye voces celestes que le ofrecen riquezas increíbles. Antes de que pueda manifestar su alegría, escucha una segunda predicción (fol. 158v):

> Tosco, y pardo sayal,
> que no sedas ni granas,
> adornará tu cuerpo,
> ilustrará tu alma.

La reacción de Antonio parece más propia de un hombre apegado a este mundo que de un futuro santo. No se aviene con lo que dijo antes, puesto que cuando el diablo le amenazó con la pobreza, si no dejaba Lisboa, Antonio replicó tranquilamente (fol. 156r): "Pobre fue Dios, y no es mucho/que sus criaturas lo sean." Ahora, sin embargo, olvidando las excelencias de la *vita apostolica,* se abandona a la desesperación:

> Que sayal ha de cubrir
> mi cuerpo, dizes agora:
> quando de tu voz sonora,

---

va a sobrepeliz, & murça de Santa Cruz, se passava ao habito de S. Francisco...naõ haviaõ de dizer que buscava mayor aspereza, & humildade, senão que era hum moço vario, & inconstante, & que não podia ser bom espirito, o que deixava a primeira vocaçaõ."

[32] Valbuena Prat, *loc. cit.*, desaprueba la intervención del demonio que califica de "...efectista y grotesca". De hecho al demonio se le concede bastante menos importancia que en otros muchos dramas religiosos, y sus intervenciones reflejan acontecimientos que relatan las *Vitae*. Al comenzar el primer acto el demonio intenta vanamente desviar a Antonio de su camino porque (fol. 156r): "Temiendo estoy, y q*ue* tema/es razon, que este varon/me ha de hazer terrible guerra..." Pérez de Montalván desarrolla aquí una tradición portuguesa —previamente dramatizada por Alvarez (fol. 5v, sin numerar)—, según la cual el Santo, antes de ingresar en los Canónigos Regulares, evitó una tentación trazando la señal de la Cruz. Véanse Cardoso, III, 677, y Lepitre, p. 13.

no ha vn momento llegue oyr
que de las joyas mayores
he de ser dichoso dueño?
valgame el cielo, si es sueño?
en confusiones mayores
quedo agora: si he de ser
tan rico; (estraña quimera!)
ha me de faltar si quiera
vn vestido que traer?
de sayal me he de vestir?
o pensamiento tirano!
Soy acaso yo villano?
mas gusto fuera morir,
y no afrentar desta suerte
a vn padre que me dio el ser...
que es de mi nobleza vltrage
vestir aquel mismo traje,
que a los villanos vistio.

Estos pensamientos revelan una incomprensión absoluta de los ideales franciscanos de pobreza y humildad, y no reflejan precisamente la fascinación que la Orden ejercía sobre el de Padua, según el reiterado testimonio de sus biógrafos. Pero sería inútil buscar en la comedia una profunda experiencia espiritual que explique su cambio de actitud. Basta un amigo que le hable de su encuentro con dos franciscanos y alabe la virtud de sus harapos (fol. 159[r]):

...del sayal humilde,
como aroma sabea,
como el ambar, y almizcle
salia vna fragancia,
que yo admirado dixe;
que eran dos disfraçados
Celicos Serafines.

Su encendido relato encierra para Antonio la clave del divino mensaje, que interpreta como una orden de incorporarse a

los discípulos del Santo de Asís. La anterior repugnancia de vestir un traje tan opuesto a su condición se transforma en graves dudas acerca de su capacidad para tan excelsa vocación (fol. 159v):

> Mas yo he de merecer
> vestir traje que visten
> Angeles en la tierra.

Ahora capta el sentido exacto de la palabra de Dios. Ya no encuentra contradictorias las promesas de opulencia y el anuncio de que vestirá de estameña; advierte que el áspero hábito de San Francisco concede mayor fortuna y nobleza que todas las galas de este mundo.

Que Pérez de Montalván recurra al presagio del cielo para motivar la vocación de Antonio no puede interpretarse como una grave incomprensión de la complejidad espiritual de su héroe. No se olvide que la figura es un *Volksheiliger*, en el más estricto sentido de la palabra. La devoción popular no siente el menor interés por la *vita interior* del santo; sus fieles adoran y veneran sobre todo al obrador de milagros y prodigios como lo demuestran las leyendas. La talla de un Santo varón como éste se mide por el número de *mirabilia* que sus cronistas y el entusiasmo de las gentes le acreditan [33]. El dramaturgo que, a semejanza de otros autores, cuenta con un tácito colaborador en el público, cede a razones artísticas cuando atribuye a la directa intervención del Señor el ingreso de Antonio en la Orden franciscana. Agranda la figura del héroe basando en un milagro su obediencia al llamado espiritual.

Por motivos semejantes el autor no insiste en el mayor fracaso de Antonio: la inutilidad de sus esfuerzos por alcanzar la corona del martirio. Recibido apenas el hábito franciscano, es

---

[33] Clasen, pp. 5-6.

enviado a Marruecos a instancias suyas, pero cuando llega a su destino nada puede obrar por la fe a la cual ansiaba ofrecer su vida en holocausto. Una larga enfermedad lo deja extenuado y decide regresar a su Portugal nativo. Los hagiógrafos, como es natural, omiten en silencio la humillación y el desengaño de Antonio [34]. En este episodio ven una clara manifestación de la voluntad de Dios, que se opone a la del fraile para que "...[nam] ...morresse...por so sua alma, aquelle que pera capitã & doctor de muitos pouos tinha escolhido" [35].

Antonio ni siquiera alude a este amargo trance, pero en el curso de su vida posterior se produce un incidente, muy comentado por sus biógrafos, que revela lo profundo de su herida. Se dice que trató con extremada deferencia a un cierto escribano cuya fe se había debilitado, porque el de Padua preveía su muerte en el martirio. Cuanto más le zahiere el escribano, tanto más encarecida es la reverencia del varón de virtudes. Como el vaticinio se hiciera realidad, los cronistas afirman enfáticamente

---

[34] Véase Kerval, p. 33: "Sed quae sunt hominis cognoscens Altissimus in faciem ei restitit ac intentato gravi morbo, per totum hiemis spatium, acrius flagellavit. Sicque factum est ut, quum de proposito suo nihil prospere actum cerneret, pro recuperanda saltem corporis sanitate ad natale solum compulsus remearet." António de Vasconcelos, *A vocação missionária de Santo António de Lisboa* (Coimbra, 1933), pp. 74-75, da la misma interpretación.

Vieira, XII, 289, bosqueja con sorna los comentarios portugueses del fracaso de estos planes: "...bem se vè o que diriaõ: que os martyrios vistos de perto saõ muito mais feyos, que de longe: que aquelles fervores de ser martyr, com as aguas do Mediterraneo se tinhaõ apagado..."

[35] Marcos de Lisboa, I, fol. clxiiii^{v}. Alemán, fol. 80^{r-v}, insiste en que Antonio merece el título de mártir: "...martyr... siempre lo fue de voluntad, y padecio con el deseo en el alma mil martyrios, por padecerlos en el cuerpo: y no faltò su voluntad, no obstante que se lo impidio la diuina, despues de auer puesto el para ello grãdes diligencias, y por la misma razon goza del mismo merito." De manera parecida se expresa António Vieira ("Sermam de S. Antonio, na igreja, e dia do mesmo santo..." en *Sermoens* [Lisboa, 1690], VI, 100): "Foy Martyr, porque foy buscar o martyrio a Africa, posto que naõ derramou o sangue, taõ martyr foy como se o derramara..."

que el episodio corrobora su "spirito de prophecia", pero nada más, porque ellos no entienden de sutilezas psicológicas.

Pérez de Montalván menciona sus anhelos de martirio. Tan pronto como Antonio llega a ser un "soldado visoño" de San Francisco, proclama lleno de entusiasmo su voluntad de sacrificar la vida por Cristo (fol. 162[r]):

> Ea vamos luego al punto
> a recibir el martirio,
> y como el cardeno lirio
> quede mi cuerpo difunto
> entre infieles, pues me dio
> el cielo ventura igual...

Pero el dramaturgo lo pone a salvo de la espina que supondría este afán malogrado. Una furiosa tormenta que un Dios benigno envía aleja al barco de su ruta, y cuando al fin avista tierra, se encuentra junto a Padua que no entre los moros de Marruecos. El fracaso le abruma, pero se consuela sabiendo que (fol. 164[r]):

> Los buenos deseos bastan,
> que Dios come coraçones,
> y los mismos premios señala
> a la obra que al deseo.

Puesto que en la comedia la sencilla conformidad de Antonio está libre de resquemor, el encuentro con el escribano-mártir no guarda relación con sus frustradas aspiraciones. Pérez de Montalván hace que el escribano asista a uno de los sermones del fraile, no para pedir orientación al "...privado del palacio de Dios...", sino porque la dama de sus galanteos insiste en oir al santo varón. Fortalecida por la doctrina que recibe, la amada del escribano enmienda su vida y decide permanecer fiel a su marido. De ahí que el despechado amante, sobre incrédulo, sienta la necesidad de insultar al franciscano. Antonio, lejos de mos-

trarse rencoroso, lo trata "...qual si las vidas fueran trocadas" —como dice Mateo Alemán (fol. 112v)— "el escriuano santo, y el santo escriuano". El resto del episodio —la promesa al pecador de la palma del martirio y de una cristiana muerte— proceden directamente de Marcos de Lisboa.

Una vez más Pérez de Montalván rehuye el alumbrar los íntimos conflictos de su héroe, omisión que obedece a evidentes necesidades artísticas. Ni el malogrado viaje a Marruecos ni la veneración, tal vez teñida de envidia[36], del hombre que ganaría la distinción a él vedada, son temas apropiados en una obra donde se exalta a un Santo que para la devoción popular será siempre un taumaturgo de ilimitados poderes. El viaje directo de Portugal a Italia permite al autor excluir del episodio con el escribano cualquier reflejo de una experiencia anterior. Convierte el suceso en una demostración gráfica de los dos rasgos de santidad que le habían granjeado la ilimitada devoción de los hombres: el don de la profecía y una conmovedora humildad.

3

LA APOTEOSIS DE ANTONIO

a. San Antonio y el Seráfico Fundador.

Para glorificar a su héroe, Pérez de Montalván no sólo se atiene al lustre de su fama y al esplendor de sus milagros, sino que también aprovecha su pretendida situación en la Orden de los Menores y destaca en particular su estrecha relación con el Santo de Asís. Al enfocar este aspecto de la vida de Antonio, el comediógrafo se deja arrastrar por su ferviente admiración por el fraile lusitano.

Las primitivas *Legendae* que tan minuciosa y concienzuda-

---

[36] Pérez de Montalván, fol. 176r, sugiere esta idea: "...en el cielo a Federico...dichoso embidio..."

mente registraban todos los "hechos" del Santo de Padua, guardan un silencio significativo acerca de sus contactos personales con Francisco. En el Capítulo de las Esteras, celebrado en Asís el año 1221, Antonio debió sufrir una amarga desilusión al no despertar el interés del *Poverello;* de hecho es muy dudoso que los dos hombres se conociesen [37]. Los hagiógrafos posteriores salvaron en parte esta laguna, aludiendo a una correspondencia entre ambos Santos y presentando como principal documento un breve del Seráfico Padre al "Hermano Antonio, mi Obispo", en el que le designa lector de Teología de la Orden [38].

La imaginación de Pérez de Montalván compensa con largueza la exigüidad de las fuentes. Un encuentro de los dos Santos en Padua sirve para darnos idea de la alta estima que al lusitano profesaba su general. El *Christi sectator* que de un modo constante pone en guardia a sus hijos contra las asechanzas del orgullo y la vanidad, demuestra en el drama una refinada cortesía más propia de pulido cortesano que de santo de humildad. No habla con Antonio como superior o amigo íntimo, sino cual si estuviese convencido de que sus propias empresas se quedan cortas junto a las de su discípulo (fol. 165[r]):

> yo mismo os miro esta vez
> cercado de candidez,
> y de resplandor vestido:
> y por esto he conocido,
> (aunque me admiro y espanto)
> que sois deposito santo
> de virtudes y de ciencias,

---

[37] Véanse Woodcock, p. 19, y Curtayne, pp. 17-19. Vieira se asombra de que "...S. Francisco, aquelle Serafim...não penetrasse o que estava escondido em S. Antonio" ("Sermaõ de S. Antonio...em S. Luis de Maranhaõ, anno de 1653" en *Sermoens* [Lisboa, 1699], XII, 130).

[38] Últimamente ha defendido la autenticidad de la carta Kajetan Esser, O. F. M., "Der Brief des hl. Franziskus an den hl. Antonius von Padua", *Franziskanische Studien,* XXXI (1949), 135-151.

por diuinas excelencias,
que en el cielo pueden tanto.

El tono halagador de sus palabras es tan ajeno a la ideología del Seráfico Padre como el elogio del saber de Antonio, pues si hemos de creer a Marcos de Lisboa (I, fol. xcix^{v}), Francisco afirmó que "...a sciencia so incha...". Pero no contento con tales alteraciones, Pérez de Montalván llega al extremo de suprimir una importante prerrogativa del Fundador (fol. 165^{r}):

Profeta sois, pues dezis
lo que nunca aueis sabido,
que es don que no ha merecido
tener Francisco de Assis...

Cuando precisamente las *Chronicas da ordem dos frades Menores* dedican nada menos que seis capítulos del primer libro a las dotes proféticas de San Francisco; hecho que no podía escapar al conòcimiento del dramaturgo. Hurta, pues, al *Poverello* una de sus legítimas glorias, llevado del deseo de ensalzar a "su" Santo a toda costa. El énfasis puesto en la humildad es el único rasgo en verdad franciscano de todo el discurso.

Como si elogio tan desmesurado no hiciera justicia a las obras y medras de Antonio, Pérez de Montalván pone en boca de fray Juan un comentario relativo al papel del varón portugués en la Orden (fol. 165^{r}):

Que le faltaua a la Fè
en tiempo tan inhumano
vn General soberano,
que sus esquadras rigiesse:
y quiso Dios que naciesse
Francisco con dicha igual,
que fuesse su general,
aun que al infierno le pese.
Y viendo la tirania
del mundo en sus vicis [sic] loco,

juzgò Dios, que era muy poco
para tanta Infanteria
vn Capitan, y assi cria
vn Alferez Portugues,
porque si diere al traues
el Capitan valeroso;
quede el Alferez famoso,
que le defienda despues.

El dramaturgo aplica una metáfora militar al apostolado de Antonio que, de propósito o no, resulta singularmente acertada, ya que el fraile nunca quiso ver en la Orden un simple baluarte de la Iglesia. Luchador por temperamento, se esforzó en convertirla en un arma ofensiva y poderosa contra los herejes, logrando enteramente su propósito. Pero nada permite suponer que disfrutase jamás entre los Menores la destacada posición que le atribuye Pérez de Montalván. No cuenta entre los grandes rectores del movimiento franciscano (Elías, Silvestre, Gil y Bernardo); asignarle la sucesión del Maestro no es más que pura lisonja poética.

No menos significativa que tales deformaciones es la omisión de toda referencia a la milagrosa aparición de San Francisco, cuando su discípulo estaba predicando un sermón en Provenza [39].

---

[39] Jacopone da Todi, *Cantos morales, spiritvales, y contemplativos* (Lisboa, 1576), fol. 68v, describe brevemente la aparición:

Sexta vez en vn sermon
Vyo fray Monaldo, qu'en el ayre estauas,
Predicando Antonio diuino, y raro,
Y en Cruz tu te mostrauas,
Hechando a los hermanos la bendicion
Aun que presto les fuiste de ty auaro.

Vieira despliega su capacidad para la sutileza ponderando el misterio de este milagro ("Sermam de Santo Antonio, em dia da Santissima Trindade, na Cidade do Maranhaõ" en *Sermoens* [Lisboa, 1696], XI, 371-372): "Santo Patriarcha, & Serafico Padre, quem nos pode declarar o mysterio desta vossa appariçaõ, senaõ vós mesmo?...representou-se de repente em

Sabido es que el de Asís apareció en el aire, sobre la multitud, dispensando sus manos, tocadas del divino estigma, la bendición para su celoso hijo. En la obra, Francisco, ya señalado con las llagas del Redentor, se encuentra con Antonio poco antes de terminar el tercer acto, y muestra tanta admiración por el cruzado de Cristo, es tan pródigo en sus alabanzas (fol. 176r: "Harto descanso con verle") que parecen trocados sus papeles. Acaso el dramaturgo omitió de su comedia el episodio, tal y como lo relatan los cronistas, porque hablando en puridad no es un milagro de nuestro Santo, y temió que aun cuando fuese un signo confirmativo de su apostolado, le relegase a segundo plano o aminorase su talla.

Mediante adiciones y supresiones, el comediógrafo modifica las relaciones entre ambas figuras a tal extremo que el lector o espectador pudiera preguntarse con uno de los personajes (fol. 174v):

> Señor, a qual de los dos
> mayor honra le aueis dado?

No quiere decirse que la pregunta lleve implícita la supremacía de Antonio, pero tampoco cabe duda de que en la comedia los dos están situados en un pie de igualdad.

b. "La joya más preciada de Lisboa."

Mateo Alemán, al ofrecer su biografía de Antonio a los lectores lusitanos, siente la obligación de justificarse por no adjetivarlo portugués en el título de la obra (fol. 8v sin numerar): "Y si auiendose de llamar san Antonio de Lisboa (por auer nacido y crecido en ella) lo llamaremos de Padua, es la causa, q*ue*

---

fórma de Cruz, para mostrar que era tanta a efficacia da palavra de Antonio, que naõ sò podia fazer os homens amigos da Cruz, senaõ convertellos em Cruzes. A imagem do Serafim transformou a Francisco em crucificado, & a prégaçaõ de Antonio transformou-o em Cruz."

no permitio el Señor que se preciasse tanto de la tierra donde nacio llorando para la muerte que de aquella de donde salio riendo y alegre para la vida eterna..." Para Pérez de Montalván tal sutileza carece de sentido porque tiene la seguridad de que Antonio está ligado estrechamente a su tierra. El héroe, ante todo, es un portugués y a lo largo de la comedia se insiste en ello varias veces ("Antonio el Portugues", "Portugues milagroso", "Alferez Portugues"). Fue su patria, de costumbres austeras y ejemplar observancia del catolicismo, la que moldeó el carácter del fraile y le encaminó en los pasos de la santidad. Al hablar de Lisboa, cuna de Antonio, el dramaturgo, entusiasmado, no sólo destaca su belleza natural y la esplendidez de sus monumentos, sino que llama asimismo la atención sobre la majestad de los templos (foll. 163v-164r) [40]:

> ...llegamos al fin
> a Lisboa, que estimara,
> para alabar sus grandezas,
> sus torres, Templos, y casas,
> ser vn Ciceron en prosa,
> y en verso el que alaba Italia.

Y la munificencia con que sus feligreses adornan los lugares de devoción se ofrece como ejemplo a toda la Cristiandad en general y a los creyentes españoles de modo particular (fol. 157v):

> De aqui era bien que tomara
> España, y el mundo exemplos
> en el adorno excelente
> de las diuinas Iglesias.

Hasta el rasgo más profano de aquellas gentes [41], su apasiona-

[40] Hasta el demonio (fol. 156r) tiene palabras de elogio para Lisboa.

[41] En el comentario que el autor hace del amor que sienten los portugueses por la música asoma un evidente dejo irónico (fol. 157v): "Pero

do temperamento amoroso, desempeña un importante papel en la formación del Santo. Antonio es elegido y sabe hacer honor a la divina confianza, sólo porque nació en una tierra donde no hay sacrificio imposible por amor (fol. 165^{-r-v}):

> Quiso Dios buscar vn hombre
> que le supiesse adorar,
> para poder dèl fiar
> sus grandezas, y su nombre:
> a quien aurà que no asombre
> el rigor que el mundo vsò?
> pues aun que dios le buscò,
> no hallò en grande parte del,
> quien le fuesse amante fiel,
> hasta que Antonio nacio.
> Digo amante, que supiesse
> tener finezas de amor,
> y que a su amado Señor,
> ningun disgusto le diesse:
> y como discreto fuesse
> Antonio; quando mirò
> la ocasiòn, a Dios amò...

Antonio resume en tal medida las virtudes de sus compatriotas, que así los hace partícipes de sus triunfos. Para mayor gloria de toda la nación, el caballero-mendigo, conquistador en el rei-

---

como no aurà aqui [i.e. en Lisbon]/musica con perfecion; si a penas nacen, y son/musicos del Gran sofi./Y entre tantos por lo menos/ha de auer de varios modos,/ya que no puedan ser todos,/algunos musicos buenos./ Todos tañen, todos cantan,/discreto entretenimiento,/pues con aqueste contento/a sus tristezas espantan./" Abunda en el mismo tema Lope, *El serafin humano, Acad,* IV, 280-281: "Estaba en una azotea,/En invierno, un portugués,/Y otro en la calle, de pies/Por falta de chimenea./Pues para decir si allá/Hacía sol, que el frío cesa,/En su lengua portuguesa/Dijo al otro: "Fa sol la."/"Sol fa", respondió también,/Y así el cantar se inventó,/ Y en Portugal se quedó/Por siempre jamás amén." Anécdota que alcanza tanto favor en el público que Gerónimo Cáncer la repite casi textualmente en la primera jornada de la comedia *El vandolero Sol posto* (en *Parte treinta y dos de comedias nvevas* [Madrid, 1669], fol. 44^{r-v}).

no de las almas, lleva hasta el cielo las empresas de Portugal (fol. 165v):

> Supo con amor igual
> pagarle Dios tanto bien,
> porque triunfasse tambien
> en los cielos Portugal...

4

PRAEDICATOR, INFORMATOR, DOCTOR

Se ha observado con justicia que el mayor milagro de Antonio fue su predicación y el fruto alcanzado con ella [42]. El éxito de su *opus apostolicum* es tanto más sorprendente cuanto que proclamó los Evangelios en regiones donde la herejía estaba tan difundida y bien asentada (como entre cátaros y valdenses) que era imposible contar con un auditorio predispuesto. Varios fac-

---

[42] Curtayne, p. 40. Estudios especializados en su predicación: Arsène Le Carou, O. F. M., "Les sermons de St. Antoine de Padoue; Méthode et Doctrine", *La France Franciscaine*, XVI (1933), 35-71; Gustavo Cantini, O. F. M., "La tecnica e l'indole del Sermone medievale ed i Sermoni di S. Antonio da Padova", *Studi Francescani*, VI (1934), 60-80 y 195-224; Diomede Scaramuzzi, O. F. M., *La figura intelletuale di S. Antonio di Padova. I suoi scritti -la sua dottrina* (Roma, 1934); Raphael M. Huber, O. F. M., Conv., *St. Anthony of Padua Doctor of the Church Universal* (Milwaukee, 1948); Samuele Doimi, O. F. M., Conv., *La dottrina della predicazione in S. Antonio di Padova* (Padova, 1952), y Henrique Pinto Rema, "Valor literário das obras de S. António de Lisboa", *Itinerarium*, II (1956), 273-286.

Pérez de Montalván exalta la dignidad del predicador en un discurso que forma parte de su *Para todos. Exemplos morales, hvmanos, y divinos* (5.ª ed., Madrid, 1635), fol. 155v: "DEzir la inefable grandeza del Euangelico Predicador, es assumpto impossible para el humano ingenio, pues es tanta, que aun el Verbo diuino parece que quiere acreditar su soberania cõ el sagrado ministerio desta accion diuina...es tan grande la alteza desta dignidad, que para dar a entender Christo nuestro Senor, que era Rey, lo assegura, y afiança, con dezir que era predicador."

tores explican sus triunfos evangélicos: la fuerza de su atracción personal, sus vastos conocimientos y las maravillas que a veces acompañaban sus sermones.

Pérez de Montalván, consciente de que Antonio es el primero de los oradores franciscanos, ofrece una serie de cautivadoras estampas de su predicación. El atrayente aspecto físico del Santo, ligeramente desfigurado por la severidad de su disciplina ascética, cuenta mucho en el hechizo que ejerce su persona [43]. Tampoco descuida al predicador eminentemente práctico que flagela con pasión los males de su tiempo para inculcar en sus oyentes el deseo de una vida moral ordenada. Pero, sobre todo, el dramaturgo centra su interés en la exposición de la verdad del dogma.

Al trazar esa semblanza del apóstol, Pérez de Montalván no se ciñe más a las fuentes que cuando diseña otros aspectos de la vida del santo. Antonio alcanza el título de *malleus haereticorum* por sus definitivas refutaciones de las falsas doctrinas, pero esta faceta de su obra apenas queda insinuada. Teniendo en cuenta la amplia cultura religiosa del autor y su capacidad para desmontar los especiosos argumentos de quienes se hallan alejados del seno del catolicismo —como nos muestra en su *Avto sacramental del Polifemo*— quizás no erremos mucho al

---

[43] Véase la descripción fol. 164v: "El es de mediano cuerpo,/rostro hermoso, aun que le falta/por enfermedad prolixa,/color, purpurea a su nacar./Sus ojos son dos espejos,/por cuyas vidrieras claras/se ve el coraçon, que encierra/celestes, y soberanas/marauillas: de su boca/la respiracion es ambar,/y es mina, donde el que quiere/saca riquezas tan altas..." Alemán, fol. 67r, subraya con insistencia los rasgos ascéticos de su héroe: "...predicaua su figura, con solo mirarla, porque vian en ella vn retrato de verdadera penitencia; vnos huessos cubiertos de vn pergamino vn semblante de mortificacion y buen exemplo; predicauan sus movimientos, porque siempre caminauan a la bienauenturança; predicauã sus pies manos y ojos, y todo a vno con la lengua, nada dormia." Lopes, fol. 21v, atribuye al Santo una perfección física acorde con sus cualidades morales: "As partes do corpo são/Tão perfeitas, & engraçadas,/Que bem claras mostras dão,/ Que muito mais estremadas/As de sua alma seraõ./"

suponer que se redujo a enunciar la doctrina católica porque la enseñanza de alguna de esas sectas comporta un estrecho parecido con la Verdad.

De los múltiples encuentros con herejes, Pérez de Montalván selecciona el incidente que se dice ocurrió en Rímini. Allí sufrió Antonio una de las pocas contrariedades experimentadas en el curso de su misión, porque los apóstatas, más deseosos de "...encher as caldeiras que as caderas..." [44], se negaron a escucharlo. Descorazonado por su indiferencia, el Santo se encaminó hacia la playa y dirigió su sermón a los peces que acudieron, a su requerimiento, para oir la palabra de Dios. Los rumores acerca del maravilloso sermón pronto se difundieron entre los herejes, y el varón de Dios consiguió sin dificultad numerosas conversiones [45].

La oración a los peces, que nos recuerda la homilía del Seráfico Padre a los pájaros, refleja el sentimiento franciscano de amor a todas las criaturas de Dios. De ahí que el incidente hiriese la imaginación de Marcos de Lisboa para que a lo largo de un capítulo entero diera libre vuelo a su fantasía, describiendo la concentrada atención con que los peces escucharon la exhortación del fraile (I, foll. clxxi^{v} -clxxii^{r}): "Era certo cousa delectosa de ver as companhas dos pexes grandes, como exercitos ordenados tomar os seus lugares cõuenientes pera a pregaçã...& tãbem a copiosa multidão dos pexes pequenos, correr como romei-

---

[44] Lopes, fol. 135^{v}.

[45] Véase el ingenioso comentario de António Vieira ("Sermam de Santo Antonio...na Cidade do Maranhaõ" en *Sermoens* [Lisboa, 1696], XI, 375): "Aos peixes pescou-os com a prégaçaõ, & aos homens pescou-os com os peixes, fazendo dos mesmos peixes a rede com que os pescava...os hereges que o naõ queriaõ ouvir, com a evidencia, & assombro do mesmo milagre, cercados, & presos dentro na rede, & atados de pés, & maõs, naõ tendo para onde fugir, vencidos, & convencidos se convertéraõ." Un examen crítico de este importante milagro, que señaló por primera vez Jean Rigauld (hacia 1294), lo hizo Hilarin Felder, O. M. Cap., *Die Antoniuswunder nach den älteren Quellen untersucht* (Paderborn, 1933), páginas 51, 52 y 120.

ros a indulgencia, & chegarse mais perto do sãcto padre como a seu defensor muy seguro." Con igual deleite reseña el texto de la plática: "Irmãos meus pexes, em muita obrigaçã sois de dar graças a nosso Senhor segundo vossa possibilidade, porque he vosso criador, & vos suas creaturas que de sua mão recebestes o ser & vida, & assi pera vossa viuenda vos deu tam nobre elemento, & que tenhais agoas doces & salgadas, como as aueis mister. Deuuos tambem muitas colheitas...& quis que o vosso elemento fosse diaphano & claro, porque melhor visseis os caminhos per onde aueis dãdar..." Tampoco se olvida el cronista de mencionar que Antonio dio pruebas de su portentosa erudición, al comentar de memoria cuantas referencias sobre los peces aparecen en ambos Testamentos.

Pérez de Montalván amplía el ámbito del milagro, dando entrada en él a bestias y pájaros, pero pinta esa encantadora escena con unos cuantos toques solamente. Aunque merced a varios incisos y exclamaciones procura mantener la ficción de que el sermón va dirigido a los animales, ofrece una exposición de la doctrina cristiana que ninguna semejanza guarda con la versión del cronista. En vano se buscarán aquí huellas de la consumada erudición escrituraria a que se refirió Marcos de Lisboa y por la que le apellidaran *sacrarum scripturarum scrinium.* Ni existe vestigio de su cuádruple interpretación del texto sagrado —histórica (es decir, literal), alegórica, tropológica y anagógica— que Antonio solía dar. Pero la teología que contienen sus homilías y meditaciones en la comedia dista mucho de ser elemental. Existen pruebas abundantes de que Pérez de Montalván se hallaba plenamente familiarizado con la devoción franciscana [46], pero no acaso en el mismo grado con las obras de su héroe.

---

[46] Prueba de su continuado interés por los temas franciscanos es que también escribió *El hijo del Serafin, San Pedro de Alcantara* (en *Tomo primero de las comedias del dotor Ivan Perez de Montalvan* [Alcalá, 1638], foll. 23r-42v) y en colaboración con Lope de Vega, *Los Terceros de San*

La teología del Santo de Lisboa, como la de su padre espiritual, es cristológica y cristocéntrica [47]. La devoción al Verbo humanado es en verdad el eje de las doctrinas franciscanas [48], y Pérez de Montalván ordena, en consecuencia, la predicación del fraile en torno a los misterios del Redentor. En el sermón a los peces, el dramaturgo pone en sus labios una concisa historia del mundo hasta la Encarnación del Hijo de Dios. Se mezclan en el relato elementos bíblicos y tradicionales; siguiendo, en apariencia, estos últimos, el autor hace depender la Encarnación del pecado original (fol. 172v) [49]:

> Quedò el hõbre desde entonces
> condenado a eterno llanto
> y a mil desdichas sugeto:
> pero Dios benigno, y manso
> decreta en su sacra idea,
> que para poder librallo
> es fuerça que muera Dios:

Francisco, Acad V, 425-463. Pérez de Montalván escribió la segunda jornada de esta comedia. Véase Menéndez Pelayo, II, 114.

[47] Véanse, además de los estudios citados en la nota 42, P. Apollinaire, O. M. C., "Saint Antoine de Padoue, théologien", *Études Franciscaines,* XLVIII (1936), 605-629, y Gianfrancesco Bonnefoy, O. F. M., "La Cristologia di S. Antonio" en S. *Antonio Dottore della Chiesa* (Città del Vaticano, 1947), pp. 81-83.

[48] Véanse Hilarin Felder, O. M. Cap., *The ideals of St. Francis of Assisi,* tr. Berchmans Bittle, O. M. Cap. (New York, 1925), pp. 19-37 [hay versión española por Policarpo de Iráizoz, O. F. M. Cap., publicada en Buenos Aires en 1948], y Kajetan Esser, O. F. M., y Lothar Hardick, O. F. M., eds., *Die Schriften des hl. Franziskus von Assisi* (Werl i. Westf., 1951), pp. 174-179.

[49] Un resumen de las distintas opiniones sobre este complicado problema teológico puede verse en el *Dictionnaire de Théologie Catholique* (París, 1930), VII/2, 1.473-1.507, artículo *Incarnation*, subtítulos *Nécessité* y *Cause Finale.* Véanse también Albertus O'Neill, O. F. M., "De necessitate Incarnationis", *Antonianum,* VII (1932), 244-250, y Oswald Holzer, O. F. M., "Hamartiozentrische oder Christozentrische Theologie?", *Wissenschaft und Weisheit,* VI (1939), 265-282 y VII (1940), 19-31.

o misterio sacro santo!
Pues Dios Diuino Señor,
por vn humilde gusano,
que su poder infinito
hizo del infimo barro,
ha de morir? Claro esta:
que el cometido pecado
contra Dios, solo Dios puede
salir al mundo a pagarlo.

El comediógrafo parece tender aquí a una teología harmatiocéntrica más que cristocéntrica, pero inmediatamente retorna al Jesús de las Escrituras y explica el dogma de su nacimiento virginal mediante una combinación de simbolismo teológico y artificio literario —cuyos antecedentes pueden rastrearse ya en el siglo trece— que gozó de singular atención en tiempos del autor (fol. 172v) [50]:

Que como en clara vidriera
del Sol los ardientes rayos
entran, sin que sus cristales
reciban por ello daño;
assi aquel Sol de justicia
en el vientre sacrosanto
de Maria, juntar quiso
lo diuino con lo humano.

---

[50] Véanse Robert Ricard, "Cristal, vidrio, vidriera", *Modern Language Review*, XL (1945), 216-217, y XLI (1946), 321; Dámaso Alonso, pp. 239-240; Jean Dagens, "La métaphore de la verrière de l'Apocalypse à Rutbeuf et à l'école française", *Revue d'Ascétique et de Mystique*, XXV (1949), 524-532, y P. Groult, "Rutbeuf et la Bible; La verrière et le soleil", *Les Lettres Romanes*, V (1951), 339-341. Agrega importantes datos la recensión que hace Eugenio Asensio de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-age*, *RFE*, XXXIV (1950), 301.

Lopes, fol. 48v, brinda una curiosa variante de esta metáfora: "Assim como o sol traspassa/Algum vidro cristalino,/Que ferindo lhe dà graça;/ Fere Iesus sol diuino/No santo, como em vidraça..."

El dramaturgo glosa con brevedad la vida del Hombre-Dios porque sabe que el pensamiento de Francisco y sus discípulos está orientado hacia la Cruz del Salvador. Utiliza acertadamente el Calvario como centro de la teología franciscana y en dos momentos de la comedia las meditaciones del protagonista giran en torno a la Pasión de Cristo. Hasta qué punto se había asimilado el autor la doctrina de la Orden puede deducirse del siguiente comentario a la muerte del Señor que se encuentra a comienzos del primer acto (fol. 155v):

> Y ya que al suelo baxastes,
> y carne humana os vestistes;
> y de vna Virgen nacistes
> que con tanto extremo honrastes;
> porque, Señor, no os librastes
> (pues pudistes), del morir?
> mas quien no llega a aduertir,
> que fue por querer mostrar,
> lo que vos sabeis amar
> a quien no sabe sentir?

Aquí se alude a la espinosa cuestión teológica de si Cristo aceptó la muerte por su amor al hombre o si llegó a ella por obediencia a la voluntad del Padre. Quienes sostienen que Cristo, al entregar su vida, siguió los dictados de su libre voluntad se acogen a lo escrito en Efesios 5:2: "Christus dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis." Esta interpretación fue la predilecta de la escuela franciscana, que puso de relieve, ante todo, la imagen de un Jesús abrasado de amor y no la del Hijo obediente.

Al referirse al drama del Calvario, Pérez de Montalván, siguiendo a San Antonio, no nos ofrece el relato directo de los hechos. Tiende más bien a visualizar la escena, describiéndola como pudiera hacerlo un testigo presencial, atónito; según la técnica que el arte ignaciano de la meditación desarrollará luego hasta la perfección. Como ejemplo de los terribles sufrimien-

tos de Jesús, destaca el dramaturgo la lanzada en el costado (fol. 172[v]):

> Y no contento con esto,
> vn Capitan a cauallo
> (como si fuera a enuestir
> al mas soberuio contrario),
> le passò con vna lança
> aquel diuino costado,
> dando a vn campo cristalino
> de mil flores matizado
> arroyuelo licencioso
> de rubies, refinados
> con la purpura mas fina,
> que el cielo a la tierra ha dado.

Si causa sorpresa la justeza con que el autor presenta al fraile como iniciador de la devoción al Sagrado Corazón y a su Preciosísima Sangre, no es menor la que produce el bosquejo de la escena. Inspirándose en la concisa descripción del evangelista (Juan, 19:34: "...unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua..."), el autor desarrolla su pensamiento, pero no incurre en las opiniones de los numerosos exégetas y teólogos a quienes tan profundamente impresionó ese pasaje de las escrituras. Los distintos significados alegóricos de redención y purificación [51] son sustituídos por un comentario poético en el que la deliberada brutalidad de la escena —dramatizada por los versos "Como si fuera a enuestir al mas sober-

---

[51] En el *Avto sacramental del Polifemo (Para todos...)* (fol. 183[r]), Pérez de Montalván expone la significación alegórica de la llaga del costado:

> Pol[ifemo] Si Dios es, como vn soldado
> en el costado le hiere?
> Gal[atea] Y si solo es hombre, como
> de aquella diuina fuente
> siete Sacramentos salen,
> con que la Iglesia enriqueze?

uio contrario..."— se quiebra ante la belleza que envuelve al supremo sacrificio de Jesús.

Pérez de Montalván, renunciando al despliegue de su erudición, abandona la meditación de los tormentos de la Cruz, e insiste en el comentario del mayor atributo de Cristo: su amor sin límites. Para transmitirnos esta idea, el dramaturgo subraya, conforme a la doctrina franciscana, que todos los hombres son pecadores e indignos del perdón de sus culpas (fol. 173v):[52]

> ...el hombre por justo pago
> de su obstinada malicia
> merecia, que enojado
> Dios, desembaynasse luego
> el azero limpio, y claro
> de su Divina justicia,
> y que fulminasse rayos
> vengatiuos contra èl.

Sólo en virtud de su inefable misericordia puede el perdón alcanzarles (fol. 173r):

> O mar de piedad sagrado!
> perdonalde en ora buena,
> dalde glorias, y regalos,
> que èl haze como quien es
> en no saber estimarlos,

---

[52] Francisco de Asís condensó sus ideas sobre la indignidad del hombre en un dicho que citan a menudo sus devotos. Véanse Jacopone da Todi, fol. 222v: "Tu sieruo Francisco de tus leciones,/Grande imitador, quan a su contento/Trataua contigo pleytos syn cuento/Diziendo solamente estas razones./Ay Dios mio, quien soys vos, y yo quien soy?/Ny dezia mas sola vna palabra,/Mas bastaua esto a conoscer sus menguas./"...; y Ioachin Romero de Cepeda, *Conserva espiritual* (Medina del Campo, 1588), fol. 70r-v: "Y aunque por Dios padescia/el sancto siempre dezia/quien es Dios? y quien soy yo?/yo nada, que el me formo/el mismo se respondia." [Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a don Antonio Rodríguez Moñino, quien me prestó un ejemplar de esta rarísima obra.]

y vos en darlos, hazeis
como quien sois...

Con la emocionada súplica de protección para su Iglesia finaliza el español su sermón, en el que comunica de manera elocuente sus propios sentimientos religiosos bajo la apariencia de exponer el credo de Antonio. Tan sincero es su fervor que no lo empaña algún que otro desliz de retórica convencional.

El abate Lépitre (p. 160) afirma que el mérito principal de Antonio estriba en haber fundado una escuela de teología mariana. Los modernos autores franciscanos coinciden en que nuestro Santo mantuvo, aunque no con todo el rigor escolástico, la doctrina de la Inmaculada Concepción [53]. Cualquiera que sea el valor de este criterio, en el caso concreto de la obra pocos son los pasajes donde se refleje la doctrina de Antonio sobre la Sansísima Virgen.

Como es natural, Pérez de Montalbán compartía los sentimientos de sus coetáneos que con tanto ardor como erudición defendían la Inmaculada Concepción. En la comedia llama a la Virgen "Mar de gracia" [54], estilización literaria de la "plenitud de su gracia". El epíteto está claramente sugerido por la saluta-

---

[53] Acerca de las diversas opiniones sobre este asunto véanse Candidus M. Romeri, O. F. M., *De Immaculata Conceptione Beatae Mariae Virginis apud S. Antonium Patavinum* (Roma, 1939); Louis F. Rohr, O. F. M., "The Blessed Virgin in Antonian exegesis" en *The use of Sacred Scripture in the sermons of St. Anthony of Padua* (Washington, 1948), pp. 67-81, y Lorenzo di Fonzo, O. F. M. Conv., "La Mariologia di S. Antonio" en *S. Antonio Dottore della Chiesa* (Città del Vaticano, 1947) pp. 85-172.

[54] Fundándose en una etimología errónea del nombre de María (en hebreo *Marjam)* el término *mar* se utilizó para designar a la Virgen. Glosa este epíteto Antonio Navarro, *Abecedario Virginal de Excelencias del Santissimo nombre de Maria* (Madrid, 1604), fol. 2v: "...la Virgen es comparada con propriedad al mar, pues en ella entró la abundancia de la gracia, como en el mar la abundancia de las aguas." Véase E. Vogt, "De nominis Mariae etymologia", *Verbum Domini,* XXVI (1948), 164.

ción *Ave gratia plena* (Lucas, 1:28), pasaje preeminente de la mariología, y parece indicar que Pérez de Montalván tenía el convencimiento de que el Santo de Padua propugnaba la Inmaculada Concepción.

Alude asimismo el autor a su divina maternidad y al papel que desempeñó cooperando activamente a la obra de la Encarnación. De sus restantes privilegios y virtudes toca el tema de su perpetua virginidad, estableciendo la distinción dogmática de las tres fases de su *inviolabilis virginitas*, mediante la expresión clásica *ante, in* y *post partum* (fol. 172v):

> Tomò carne de vna Virgen
> intacta y pura, quedando
> antes del parto, y en èl,
> y Virgen despues del parto.

De especial interés para el estudioso de la mariología es el pasaje siguiente, en el que Pérez de Montalván parte de las reflexiones de un creyente ante la imagen del Crucificado para comentar la aflicción de María por los sufrimientos del Dios hecho hombre (fol. 155v):

> ... ...
> mas, gran Señor, yo os prometo,
> que quando os miro enclauado
> en la Cruz, y coronado
> de espinas, y abierto el pecho;
> quedara mas satisfecho
> con el infernal rigor,
> que no con veros, Senor,
> en tal afliccion, y estrecho [55],

[55] Al comentar estos versos Valbuena Prat, *loc. cit.*, dice: "Hasta un mundo místico más elevado, el del entusiasmo ferviente que hará decir al hombre que preferiría ir al infierno si pudiera evitar los tormentos del Redentor, apunta en esta pieza sacra en boca de San Antonio; aunque no muy lapidariamente expresado." El pasaje refleja admirablemente la *Lei-*

Aquesto mismo dirán
(tal es su mucha agonia),
el Mar de gracia Maria,
y el Euangelista Iuan:
que en tanta pena, y afan
al pie de la Cruz mirauan,
como en alto leuantauan,
al que de alto baxar quiso,
trocando vn Real Paraiso
por tormentos que le dauan.
El llanto pena, y dolor
de su Madre quiero ver,
si no es que impida el leer,
sentir su mismo rigor.

Parece que el dramaturgo diera aquí expresión poética a la meditación de Antonio sobre el dolor de la Virgen María [56]. Siguiendo el comentario de San Bernardo sobre el *martyrium cordis* [57] de la Madre de Dios, el Doctor Evangélico subraya su *partus in spiritu* al presenciar el martirio. Lucas, 2:35 ("...et tuam ipsius animam pertransibit gladius..."), dio base, como es bien sabido, para afirmar que la madre de Jesús compartió espi-

---

densbegierde franciscana. Cf. Jacopone da Todi, fol. 159v: "Amor, porque si quiera,/Pues yo soy l' enemigo,/No quesiste que fuesse/Yo solo, el que muriesse?/"

[56] Su texto: "...beatae Mariae duplex fuit partus: unus in carne, & alter in spiritu. Partus carnis fuit virgineus & omni gaudiô plenus: quia virgo peperit sine dolore gaudium Angelorum...Beatae Mariae debemus corridere, & congaudere in filij eius nativitate. Debemus & ei condolere in filij ejus passione: cujus animam pertransivit gladius. Et tunc fuit secundus partus dolorosus & omni amaritudine plenus. Nec mirum, Dei Filium, quem Spiritu sancto cooperante, virgo conceperat, virgo pepererat, videbat in ligno clavis affigi: inter ladrones suspendi. Quid mirum, si gladius eius pertransivit animam?" *Dominica infra Octavam Nativitatis Domini* en *Opera omnia,* ed. Ioannes de la Haye (Pedeponti [Stadt am Hof], 1739), p. 14.

[57] *In Dominica infra Octavam Assumptionis B. Mariae Virginis Sermo* en *Opera omnia,* PL, CLXXXIII, 433. Cf. David Baier, O. F. M., "Mary at the Foot of the Cross", *Franciscan Studies,* XXIII (1942), 3-11.

ritualmente su Pasión, y que por estos sufrimientos tiene derecho a dispensar también los frutos de la Redención. Los versos antes citados pueden interpretarse como una sugerencia de la doctrina de María corredentora del mundo.

Pérez de Montalván juzga que en Antonio no es posible diferenciar al predicador del teólogo porque este último se manifestó en los sermones y no en tratados especiales. Su perfil intelectual se fija en la comedia con vívidos trazos. Acertadamente se presentan el Calvario y el arrepentimiento que despierta en los fieles como el fundamento del magisterio de Antonio. Los comentarios sobre la preeminencia y prerrogativas de la Virgen son escasos, pero reflejan con exactitud el pensamiento del fraile lusitano. Al infundir su concepto de la personalidad intelectual del Santo en la imagen del taumaturgo, el autor español le proporciona una profundidad y una complejidad ausentes en sus *Vitae.*

El divino Portvgves San Antonio de Padua resulta de una feliz asociación del teatro y la hagiografía. Si una primera lectura puede producir la impresión de que se trata de un boceto apresurado donde se enlazan varios milagros del Santo cogidos al azar, un examen atento de los conceptos y de los hechos fundamentales de la comedia arroja nueva luz sobre su contextura. Cierto que Pérez de Montalván, por abordar la vida de un Santo cuya popularidad era inmensa, no podía desentenderse de la tradición oral o escrita, pero aunque la obra avance entre profecías, apariciones y milagros, el autor adapta con libertad las fuentes a sus conveniencias estéticas. El tema central que unifica esta obra es el desarrollo de la personalidad de Antonio desde los tempranos días de agustino estudioso en el solitario claustro de Santa Cruz, hasta su consagración como arrojado apóstol franciscano. Ya se refiera a la vida del Santo, a sus esfuerzos evangelizadores o a sus milagros, cualquier detalle está tratado de manera que alumbre con mayor eficacia la figura del héroe.

La riqueza de la materia doctrinal y el tono de su expresión demuestran que el español capta toda la importancia de Antonio como teólogo, faceta olvidada en los tratados populares. Estas alusiones merecen especial interés dada la ascendencia judía [58] del autor. Las pruebas de que disponemos revelan que Pérez de Montalván, pese a su origen, se hallaba identificado por completo con los valores católicos [59]. Es obvio que la afirmación de Hipólito Raposo (p. 97): "...para neste aspecto ser considerado também verdadeiramente franciscano é pobre e humilde o teatro do Santo...", no es válida para *El divino Portvgves San Antonio de Padua*. La realización del protagonista eleva este drama perfectamente logrado muy por encima de las comedias de santos entonces al uso. Se le podría definir con las mismas palabras que Lope de Vega dedicó al libro de Mateo Alemán sobre el Santo lusitano (fol. 10r sin numerar):

> Amor de Dios en Portugues sentido
> Y escrito en Castellano,
> Lengua comun, sujeto soberano.

---

[58] Francisco de Quevedo Villegas, *Perinola al Dotor Juan Perez de Montalban* (en *Obras completas en prosa*, ed. Luis Astrana Marín [Madrid, 1945], p. 843), hace burla del origen judío del autor: "Cita a Godínez y no a San Benito; y no le cita delante de Dios, sino con la misma ponderación que pudiera al gran Filón judío o a León hebreo; mas esto le perdono, porque lo merece el ingenio del dotor, que también es dotor y creo que son deudos."

[59] Justifican esta conclusión sus ataques contra el judaísmo. En el *Avto sacramental del Polifemo (Para todos*, fol. 182r) presenta al judaísmo zahiriendo a Cristo como un nigromante aliado con el demonio: "Hõbre si, pero Dios, mientes,/que los milagros que haze/son en virtud solamente/ del demonio, a quien inuoca/para engañar a la plebe./" Y en el *Avto famoso sacramental de las santissimas formas de Alcala* (en *Navidad, y Corpvs Christi, festejados...en diez y seis avtos a lo divino*, ed. Isidro de Robles [Madrid, 1664], p. 200) se mofa de los judíos por no reconocer en Cristo al Mesías prometido: "Porque todos estos perros/ .../son Hebreos juro a Dios,/y como todos sus yerros/consisten en no creer,/que Christo al mundo ha venido,/que ha muerto, y que ha padecido,/no acaban de conocer,/que en el Pan sacramentado/se quedò, y assi blasfemos/hazen aquestos estremos./"

II

SANTA ISABEL, REINA DE PORTUGAL, DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Merced a los esfuerzos de Felipe IV, uno de los campeones de la ortodoxia católica, el 25 de mayo de 1625 el Papa Urbano VIII concedió la canonización de doña Isabel de Aragón (1271-1336), Reina de Portugal, entronizada ya en los altares por la devoción popular [1]. Así el éxito coronó por fin una empresa iniciada casi cien años antes por uno de los predecesores de Felipe IV en el trono

[1] He consultado los siguientes estudios sobre Isabel de Portugal: Federico Francisco de la Figanière, *Memorias das rainhas de Portugal. D. Theresa-Santa Isabel* (Lisboa, 1859), pp. 139-217; Francisco da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal* (Lisboa, 1878), I, 161-186; Antonio García Ribeiro de Vasconcellos, *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão esposa do rei lavrador Dom Dinis de Portugal (a Rainha Santa)* (2 vols., Coimbra, 1894); Pierre Moucheron, *Sainte Élisabeth d'Aragon Reine de Portugal et son temps* (París, 1896); António de Vasconcelos, *D. Isabel de Aragão Raínha de Portugal* (Porto, 1930); Vitorino Nemésio, *Isabel de Aragão, Raínha Santa* (Coimbra, 1936); Fr. Vincent McNabb. O. P., *St. Elizabeth of Portugal* (New York, 1938); José Crespo, *Santa Isabel na doença e na morte* (Coimbra, 1942 [?]); J. Nobre da Fonseca, *Do casamento do Rei-Lavrador com a virtuosa princesa Isabel de Aragão* (Coimbra, 1943), y A. Luiz Gomes, *Viver em beleza na terra e no céu* (Lisboa, 1954), pp. 35-45.

portugués, el piadoso João III. Tal vez el Habsburgo apremiara en este punto a la Curia romana por consideraciones, así políticas como religiosas. Con toda probabilidad había comprendido que la exaltación de Isabel a la santidad halagaría tanto a la religiosidad como al orgullo nacional lusitano; y acaso confiaba, además, en que el culto a una princesa aragonesa, que tres siglos atrás había reinado en Portugal, constituiría un recuerdo oportuno de que los fuertes lazos existentes entre ambos reinos ibéricos tenían su origen en una tradición de largo aliento.

Cualquiera que fuese el motivo, los esfuerzos de Felipe IV en favor de Isabel representan el único acto de su gobierno que obtuvo el general aplauso de Portugal. Claro está que el fervor hispánico por Isabel no estuvo contenido hasta que un decreto pontificio consagró oficialmente su culto. A partir de mediados del siglo XVI se publicaron en latín, portugués y español numerosas *Vitae* [2]; y relatos más sucintos de sus milagros figuraron en di-

---

[2] He consultado las siguientes obras: Pedro Juan Perpinyá, S. I. (1530-1566), *De vita et moribus beatae Elisabethae...* (Coloniae, 1609 —cito según el texto de sus *Opera* [Romae, 1749], II, 163-391); Fray Juan Carrillo, *Historia, y vida de Santa Isabel Reyna de Portvgal, y infanta de Aragon* (Zaragoça, 1617); Fray Juan de Torres, *Vida y milagros de Santa Isabel Reyna de Portugal, Infanta de Aragon, de la Tercera Orden de nuestro Padre S. Francisco* (Madrid, 1625); Blasio Freyre de Pina, *De rebvs S. Elisabethae Lvsitanorvm Reginae libri dvo* (Lvgdvni, 1627); Fernando Corea de Lacerda, *Historia da vida, morte, milagres, canonisaçaõ, e trasladaçaõ de Sancta Isabel sexta Rainha de Portugal* (Lisboa, 1680) [Una segunda edición "...accrescentada com o sexto Livro de sua segunda, e ultima Trasladaçaõ..." fue publicado por Joaõ Antonio de Queiros en Lisboa en 1735]; y Joseph Pereyra Bayam, *Portugal glorioso e illustrado com a vida, e virtudes das bemaventuradas Rainhas Santas Sancha, Theresa, Mafalda, Isabel e Joanna* (Lisboa, 1727), pp. 219-356.

Bento de Siqveyra ofrece también diversos comentarios sobre sus hechos en el *Sermam qve... prègou em S. Clara à primeyra pedra do Templo, & Conuento Real, que a Real Magestade delRey Dom Ioam o IV. leuanta à Rainha Santa Isabel sua Auoo no monte da Esperança...* (Coimbra, 1650).

No he podido consultar otras muchas obras del siglo XVII, tales como Juan Antonio de Vera y Zúñiga, *Vida de Santa Isabel de Portugal* (Roma, 1625); Ranuccio Pico, *La Principessa Santa, ouero la vita di Santa Elisabetta Regina*

versas *Flos sanctorum* [3]. Todos estos autores, no obstante la diversidad de sus puntos de vista, centran su atención en el vivo contraste que ofrecen su elevado rango y la humildad de sus virtudes cristianas. Esa dicotomía queda singularmente destacada en la *Relatio facta in consistorio secreto coram S. D. N. Urbano Papa VIII... super vita, sanctitate... & miraculis piae memoriae beatae Elisabethae:* "...difficilis atque angustus est aditus in

---

di Portogallo (Venetia, 1627); F. Hilarion de Coste, *Vita S. Elisabethae Lvsitaniae reginae ab Vrbano VIII... in sanctorum numerum relatae* (2.ª ed. Roma, 1639), y Fr. Antonio de Escobar, *A Fenis de Portvgal...* (Coimbra, 1680).

[3] Véanse Frey Marcos de Lisboa, *Parte segvnda das chronicas da Ordem dos frades menores...* (Lisboa, 1562), fol. 194r-198r; F.r Diogo do Rosairo, *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos...* (Braga, 1567), II, fol. 39r-43r; Alonso de Villegas, *Flos Sanctorvm y Historia General de la vida y hechos de Iesv Christo, Dios y señor nuestro* (Barcelona, 1588), foll. 430v-431r; Pedro de Ribadeneyra, *Segvnda parte del Flos Sanctorvm...* (Madrid, 1601 —de la que he podido hallar la traducción latina de Jacobo Canisio, Coloniae Agrippinae, 1660, II, 230-233); Frey Luis dos Anjos, *Iardim de Portvgal, em qve se da noticia de algvnas Sanctas, & outras molheres illustres em virtude, as quais nascerao, ou viuerão, ou estão sepultadas neste Reino, & suas cõquistas* (Coimbra, 1626), pp. 231-245; Fr. Manoel da Esperança, *Historia Serafica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Provincia de Portvgal* (Lisboa, 1666), II, 272-314; Antonio Caetano de Sousa, *Agiologio Lusitano...* (Lisboa, 1744), IV, 41-47 y 56-60.

Breves relatos de la vida y milagros de Isabel pueden encontrarse también en tratados de historia de Portugal. Véanse Pedro Mariz, *Dialogos de varia historia* (Coimbra, 1594 —cito según una edición tardía, Lisboa, 1674), pp. 127-134; P. Antonio Vasconcellos, *Anacephalaeoses, id est, svmma capita actorvm Regvm Lvsitaniae* (Antverpiae, 1621), pp. 91-111; Duarte Nunes do Leão, *Chronica dos Reys de Portugal* (Lisboa, 1677), foll. 91r-114r; Manuel de Faria e Sousa, *Evropa Portuguesa* (2.ª ed., Lisboa, 1680), II, 129-150, y Joze Barbosa, *Catalogo chronologico, historico, genealogico, e critico, das Rainhas de Portugal...* (Lisboa, 1727), pp. 263-269. Cfr. la *Crónica de D. Dinis. Edição do texto inédito do Cód. Cadaval 965*, ed. Carlos da Silva Tarouca (Coimbra, 1947).

Fuentes españolas son: Esteban de Garibay y Zamalloa, *Compendio historial de las chronicas y vniversal historia de todos los Reynos d' España* (Anueres, 1571), IV, pp. 816-821; Vincencio Blasco de Lanuza, *Historias ecclesiasticas, y seculares de Aragon* (Zaragoza, 1622), I, 418-422, y Diego Josef Dormer, *Discvrsos varios de historia* (Zaragoza, 1683), pp. 100-142.

caelum iis, qui nimis late possident terram. Quod si ad fastum & pompam Regiae Majestatis, feminei sexus accedat natura, plus nimio proclivis in vanum formae studium, & levem pulchritudinis ambitionem; vix ullus relinquetur sanctimoniae locus. Atque adeo si quae sit femina, regio splendore conspicua, quae fulgeat etiam claritate virtutum, appellari merito potest, caeleste prodigium" [4].

No puede sorprendernos que la extraordinaria vida de Isabel suscitase un constante interés impregnado de ternura. Téngase presente que en modo alguno se trata de una Santa apartada del bullicio del mundo. Por el contrario, nada menos que en doce ocasiones interviene valientemente en la guerra civil que amenaza consumir a su patria, y ella es también quien evita algunas contiendas entre los diversos reinos peninsulares. Pero la *felix regum regnorumque pacatrix* no sólo alcanza renombre por sus actividades en el campo de la política. La veneración popular procede sobre todo de su dedicación a los enfermos y a los desposeídos, porque la vida de la Patrona de la Paz es una clara expresión del más profundo amor al prójimo. La caridad de la Reina conquista la gratitud de sus súbditos, que exaltan sus hechos hasta rebasar los límites de lo maravilloso. Además de las numerosas curaciones habituales en los elegidos, se le atribuyen milagros como haber separado las aguas del Tajo, la mutación del dinero en rosas y la del agua en vino.

Pese a tales muestras del favor divino, la suerte no le es siempre favorable. Su real esposo, Dom Dinis, busca el amor fuera de palacio, con lo que somete a dura prueba la fidelidad de la joven Reina. Precisamente porque surge triunfante de entre

---

[4] En *Acta Sanctorum Julii... collecta, digesta... illustrata* a Conrado Janningo, Joanne Bapt. Sollerio Joanne Pinio e Societate Jesu Presbyteris Theologis (Venetiis, 1747), XXVIII, 291, Cf. P. António Vieira, "Sermam da Rainha Santa Isabel, pregado em Roma na Igreja dos Portuguezes no anno de 1674" (en *Sermoens* [Lisboa, 1682], II, 8): "Menos Santa fora Isabel, se a sua santidade não assentàra sobre mulher, & coroa. Destes dous metaes, hum taõ fragil, outro tam precioso, deste vidro, & deste ouro se formou, se fabricou a peanha que levantou a Estatua de Isabel atè as Estrellas."

tantas tribulaciones, le cumple la más noble función que cabe a un santo: servir de estímulo edificante a las generaciones siguientes. El Breviario Romano pone de relieve la ejemplaridad de su conducta: "...triumphat in coelis Elisabeth triplici circumdata varietate meritorum: Nam in terra in triplici vitae gradu posteris imitanda virtutum relinquit exempla. Virginalem statum, conjugalem, et vidualem inoffenso pede cucurrit" [5].

Los escritores del Siglo de Oro, por regla general, se interesan más por las acciones sobrehumanas de Isabel que por sus virtudes, y el énfasis con que acentúan aquellas maravillas tiende a desdibujar su aspecto humano [6]. Hay, sin embargo, un dramaturgo notable, Francisco de Rojas Zorrilla, que en su *Santa Isabel, Reina de Portugal,* concreta su interés en la mujer. Este autor, que abre nuevos caminos al estudio de la sicología femenina, construye su obra en torno a un problema de honor conyugal. Para tal concepción de la historia de Isabel, las *Vitae* le proporcionan abundantes materiales, como espero demostrar.

La comedia, que se representó por primera vez el 18 de septiembre de 1635, merece dos ediciones en el siglo XVII [7]. Un editor moderno, Ramón de Mesonero Romanos, cree oportuno incorporarla a la selección de comedias que componen el volumen LIV de la *Biblioteca de Autores Españoles* [8]. El compilador apenas si

---

[5] *Breviarium Romanum... Pars aestiva* (Mechliniae, 1894), p. 482.

[6] Véase Vasco Mousinho de Castelbranco, *Discvrso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias rimas* (Lisboa, 1596). Jeronymo Bahia exalta el milagro de su cuerpo incorrupto (en *A Fenix renascida...*, ed. Mathias Pereira da Sylva [Lisboa, 1746], 189): "Melhorou Isabel a formosura/Qual Fenix, que tornou á flor da idade,/Mas naõ he para nós essa ventura./Em primavera está na eternidade,/No Mundo faz de Fenix a figura,/Mas a Fenix naõ tira a saudade."

Véase asimismo el *Auto da Rainha Santa* de Santos Simões (Coimbra, 1956), una moderna versión literaria de su *Legenda.*

[7] Aparece primero en la *Parte treynta vna, de las meiores comedias...* (Barcelona, 1638), foll. 202r-224v, y más tarde en la *Parte primera de las comedias de Don Francisco de Roxas Zorrilla* (Madrid, 1680), foll. 186r-206v.

[8] (Madrid, 1861), pp. 255-269. En las citas que hago sigo esta edición.

percibe la importancia de la obra. En la introducción (p. xx), declara: "¿Quién, por ejemplo, puede sufrir con paciencia... las inconveniencias históricas [9] y teatrales, los raptos de delirio gongorizante que constituyen el tejido de *Los áspides de Cleopatra, Los bandos de Verona* y *Santa Isabel de Portugal*...? En todos ellos se encuentran, sin embargo, escenas bien preparadas, caracteres muy nobles y elevados, diálogos castizos, armoniosos y llenos de pasión y ternura..." Más demoledora todavía es la crítica de Adolf Schaeffer, que despacha la obra en cuatro líneas: "*Santa Isabel, Reina de Portugal,* ist ein ganz unbedeutendes Stück, in welchem das Rosenwunder der heiligen Elisabeth von Thüringen und die von Luis Velez de Guevara in *La Devoción de la misa* benutzte Episode des Fridolin von Savernes als Hauptingredienzen verwendet sind" [10]. Emilio Cotarelo y Mori, en la misma línea, la califica de "...comedia pobre y de escaso interés..."[11]. Don Américo Castro viene felizmente a quebrar esa cadena de la valoración tradicional. Por primera vez estima la pieza como expresión artística del concepto que merece al autor el papel desempeñado por la mujer en el matrimonio: "Esta manera de consi-

---

[9] La inexactitud histórica más peregrina que comete Rojas Zorrilla es atribuir al Portugal de Dom Dinis un imperio en el Lejano Oriente. En audiencia ante el Rey, un soldado declara (p. 255a): "Yo en la India del Oriente/Mas provincias sujeté/Que arenas besan el pié/Al imperio de Occidente."

[10] *Geschichte des spanischen Nationaldramas* (Leipzig, 1890), II, 120. El milagro de las rosas no pertenece exclusivamente a Santa Isabel de Turinga, sino que se repite a menudo en la leyenda cristiana, como tantos otros que ilustran el poder de los santos sobre la materia. Véase C. Grant Loomis, *White Magic* (Cambridge, Mass., 1948), pp. 78-82. El episodio de Fridolin von Saverne —el héroe del poema de Friedrich Schiller, *Der Gang nach dem Eisenhammer*— no deriva de la *Vita* de la Reina de Portugal. Para su poema Schiller se inspiró en la novela de Rétif de la Bretonne *La fille garçon.* Véase Ludwig Bellermann, ed., *Schillers Werke* (Leipzig, 1895), I, 345-346.

[11] *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, 1911), p. 110. En otro lugar (p. 217) hace un breve resumen y dice: "Parece comedia de compromiso."

derar a la casada la desarrolla Rojas a lo divino en *Santa Isabel, Reina de Portugal.* La Reina hace cuanto quiere a despecho de las prohibiciones del Rey... En suma, tenemos aquí una vez más la personalidad de la esposa resaltando sobre la del marido débil e injusto"[12].

El juicio del Profesor Castro apunta la necesidad de un nuevo examen a fondo de la obra, que me propongo realizar para destacar su singularidad, tanto como exposición del tema del honor como en su condición de comedia de santos. Puede afirmarse con toda seguridad que el más grave obstáculo con que han tropezado, sin excepción, todos los críticos ha sido el completo desconocimiento de las fuentes hagiográficas en que se inspira Rojas Zorrilla. *Santa Isabel, Reina de Portugal,* no presenta una arbitraria selección de milagros, ni es tampoco una especiosa apología más. Al trasladar a la escena los acontecimientos elegidos, el autor ha logrado dar unidad al desarrollo dramático de la *Legenda.* La protagonista es un carácter femenino que se aparta de lo corriente, y el autor nos la presenta cuando su vida atraviesa por un momento de grave crisis. Aunque la heroína de Rojas Zorrilla no fuera la Isabel histórica ni la ensalzada por los hagiógrafos —Reina y Santa a la par en una pieza—, es una figura espléndida que merece bastante más atención de la que se le ha prestado hasta ahora.

I. LA SANTA

1. Exercitia pietatis

La expresión del Breviario Romano (p. 843) "...viro placere studens, sed magis Deo...", constituye una definición apropiada de la conducta conyugal de Isabel, que descansa por entero en

[12] Véase su edición de *Cada qual lo que le toca* y *La viña de Nabot* de Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid, 1917), p. 193.

las *Legendae*. Reiteran una y otra vez que las obligaciones de esposa y de Reina no pugnan con la vida espiritual de Isabel. No sólo dice constantemente sus oraciones y medita sobre los libros sagrados, sino que multiplica los ayunos y penitencias con desprecio absoluto de su salud. Rojas Zorrilla no insiste en todas esas manifestaciones de ardiente piedad. Además, cuando tiene que aludir a alguno de sus *exercitia pietatis* no los expone, porque apuntan a la senda de la perfección, sino para que provoquen el disgusto, al principio, y más tarde la violenta oposición de un marido completamente entregado al mundo y sus vanidades e incapaz de comprender el severo catolicismo de su esposa.

El fervor religioso de Isabel alcanza su ápice durante la Semana Santa, sobre todo el viernes, cuando se abandona al dolor de la Pasión de Cristo. La primera *Vita* nos dice que "...na sesta feira... vestia panos mui refeçes, segundo a seu estado, & ouuia sás horas, & pregar a paixom, teendo gram tristeza, & dor..." [13]. Las posteriores repiten casi textualmente ese relato de sus devociones de Semana Santa. A Rojas Zorrilla todo ello sugiere la idea de una reina desdeñosa del mundo que se empeña en llevar siempre burdos sayales, suscitando así la ira del arrogante Dinis (pp. 256c-257a):

> ...Isabel,
> ...en lugar de los trofeos

[13] Véase la *Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel Rainha de Portugal, tresladada de hum liuro escrito de maõ, que esta no Conuento de S. Clara de Coimbra...*, publicada como apéndice a la obra de Frey Francisco Brandão *Sexta parte da Monarchia Lvsitana* (Lisboa, 1672), p. 508. Los Bolandistas creen que el autor de esta *Vita* anónima es una monja, hipótesis que justifican en estos términos (*Acta Sanctorum*, XXVIII, 172): "Stylus namque femineus ubique se prodit, sine arte; sine transitionibus debitis; omnia fere conjungens per particulam &. Miscet gesta diversorum temporum, repetit alia alibi dicta, etiam in vicino loco, & quae paucis dici possent, verbose prosequitur; repetitque identidem nomina illustrium personarum cum adjuncto *Don* aut *Donna*, *Rex* aut *Regina*, etiamsi in versu superiore jam sic nominatae fuerint. Quae plane aliquid femineum sapiunt."

Con que debeis estimaros,
Vestis de traje grosero
Vuestra persona real,
Siendo ridículo objeto
De Portugal, y á que piensen
Que acostumbraban los reinos
De Aragon vestir por sedas
Esos adornos groseros;
¿A qué efecto y santidad?
Y aunque es santo vuestro celo,
Y el traje a vuestra virtud
Ocultará algun misterio
Podreis, Isabel hermosa,
Pues sois tan discreta a un tiempo,
Pues con Dios sabeis cumplir,
Cumplir tambien con el pueblo.

La crítica en sí no es tan ofensiva como la intención del parlamento real. No satisfecho con la mal encubierta burla de sus devociones ("Y el traje a vuestra virtud/Ocultará algun misterio..."), llega hasta el extremo de menospreciar su nacionalidad ("Que acostumbraban los reinos/De Aragon vestir por sedas/Esos adornos groseros..."). Consciente de la justicia de la causa a que sirve, Isabel contesta, dando muestras de gran moderación. Sus razones tienen el tono de un debate académico y no el de una disputa matrimonial. Sin aludir a las mortificaciones de que su marido la hace objeto, se reduce, sin apasionarse, al problema religioso, revelando así un inequívoco sentimiento de superioridad moral (p. 257b):

Oid una semejanza
Que en los divinos preceptos,
Mucho más que en los humanos
Alcanzó el conocimiento.
Y aquesta moralidad
Me perdonad, que ansí puedo
De lo que llamais error
Daros el conocimiento.

Crió Dios al primer hombre
Desnudo, enseñando en esto
Que desnudo de la culpa
Mereció el primer asiento.
Pecó despues, y arrojado
De aquel paraiso bello,
Nos afirma la escritura
Que de vestidos groseros
Cubrió las mortales carnes
En su culpa, y ansí creo
Que solo porque pecó
Vistio el animado cuerpo,
Siendo insignias los vestidos
De su pecado primero.
Luego el vestido es, Señor,
Una señal en que vemos
Nuestra origen en la culpa,
Y ansí aquel que más grosero
Trujere el traje, querrá
Que sea el delito menos.

Su larga réplica, a más de hacer evidente lo justo de su actitud, define su personalidad. Isabel se nos presenta como una mujer serena, digna y profundamente religiosa, cuya jerarquía de valores no admite duda. Los preceptos de Cristo aventajan a los de su esposo. En lugar de intentar un acuerdo sobre la cuestión, Isabel, que es maestra de hombres, como todos los santos, se esfuerza por alzar hasta ella al marido aferrado a la frivolidad.

2. Caritas in proximum

Más atención presta Rojas Zorrilla a otra faceta de la piedad de Isabel: su cristiana dedicación a las obras de misericordia, que caracteriza la vida entera de la Reina. Los biógrafos se extienden despaciosamente en el prolijo recuento de sus infatigables esfuerzos por aliviar el humano sufrimiento. No satisfecha con atender a cualquier enfermo, busca con especial interés a

quienes afligen las más repulsivas dolencias para limpiar y vendar sus llagas. Se dice que en cierta ocasión, venciendo la natural repugnancia, sana a una mujer con el "mágico" recurso de besar la llaga cancerosa de su pie [14].

No hay referencia en la comedia a los poderes de curación de que goza la Santa, elemento fundamental de tantas leyendas piadosas, pero Rojas Zorrilla subraya el ejercicio de la limosna como pasión predominante en Isabel. A medida que pasan los años, se va concediendo en las *Vitae* mayor importancia a este aspecto de su obra. El más antiguo relato conocido alude sólo de pasada a su generosidad (Brandão, VI, 499): "E esta Rainha depois que foi casada, começou seus feitos em seruiço de Deos, & em partir cõ pobres do que hauia... & daquello que El Rey a ella daua hauião grão parte pobres, & mingoados..." Fray Marcos de Lisboa, autor de importantes adiciones a su *Legenda*, parece como si percibiera que el simple relato de los hechos no hace justicia plena a la liberalidad de la reina (II, fol. 196[r]): "O cuidado & compaixam que a sancta raynha tinha dos pobres & enfermos, nunca se acabaria de dizer, parecia fazer muyto mais esmolas do que tinha de rendas. Nenhum pobre lhe pedio *que* lhe nam accoresse em sua necessidade, & assy tinha mandado a seu esmoler, que a nenhum negasse esmola." A tal punto estiman los hagiógrafos del siglo XVII la misericordia de Isabel que no encuentran palabras adecuadas para expresar la bondad de su corazón. Fray Juan de Torres, por ejemplo, escribe (fol. 16[v]): "Que hazienda podria bastar para tantos gastos? Igualauan estos a la virtuosa liberalidad de la Reyna. Era liberalissima, nunca le faltò con que executar quanto desseaua, y eran infinitos los deseos."

Tal prodigalidad llega a ser en la comedia un aspecto sobresaliente de la heroína. La Isabel del dramaturgo es una manirrota

[14] Véase Brandão, VI, 530: "...a rainha... lauara aquel pè mui sem nojo... & E depois que... lho beijara em aquel cãgro; esta molher achouse saã, & garida do pè."

que distribuye alegremente entre los pobres sus cortos caudales. Sin recursos por causa de tanta generosidad, continúa, sin embargo, con sus donativos, convirtiendo en limosna sus joyas y baratijas. Semejante conducta no bordea, a su juicio, la extravagancia, por el contrario, cree estar cumpliendo sencillamente las obligaciones de una reina cristiana (p. 257c):

> ...pues Dios
> Nos da sólo porque demos
> A los pobres, que estas rentas
> Y este tesoro no es nuestro
> Tanto como es de los pobres,
> Que en ley de reyes debemos
> Socorrer cuando nos sobra,
> Pedir cuando no tenemos.

Este breve discurso da perfecta idea de la seriedad de sus propósitos. Pero aunque la Reina, que luego sería terciaria de San Francisco, habla repetidas veces de la limosna, en vano se buscará ningún análisis de la teología de la caridad [15], ya sea en sus líneas generales, ya en relación con las enseñanzas de la escuela franciscana tal y como las exponen Duns Escoto [16] y sus

---

[15] Exposición que parece muy propia de un drama religioso. Cf. Felipe Godínez, *Auto famoso del premio de la limosna, y rico de Alexandria* (en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España...*), ed. Isidro de Robles [Madrid, 1664], p. 132: "Yo soy Virtud Teologal,/como el gran Tomas escriue,/por su Tipo de las tres,/la mayor, y mas insigne./La que alimenta a las dos,/pues conmigo solo viuen,/que sin mi Fè, y Esperança/de poco, ò de nada siruen./Yo soy la que entra a gozar/entre alados Querubines/del cielo, y dexo a su puerta/a mis dos hermanas libres./Yo soy Dios, segun San Iuan/en su Canonica escriue;/Dios es Caridad, palabras/verdaderas, y sutiles."

[16] Véase Joseph Klein, *Die Charitaslehre des Johannes Duns Skotus. Die edelste Frucht der Liebesweisheit des franziskanischen Geistes* (Münster in Westf., 1926), y "Die Überlegenheit der Charitaslehre des Johannes Duns Skotus," *Franziskanische Studien,* XVI (1929), 141-155.

seguidores. La "forma de las virtudes" [17] en sí no interesa al autor: el énfasis en la obra no recae sobre la *caritas* como *motor omnium virtutum,* sino que la utiliza como factor que motiva la tensión dramática requerida por un conflicto de honor; todo ello en el marco de una comedia de santos.

Las heroicas caridades de Isabel suscitan graves disensiones entre la Santa y Dom Dinis, a quien se pinta al comienzo como un marido leal, enamorado de su bella esposa, pero que no acierta a comprender aquella su obsesión por la limosna. Insistiendo sobre la necesidad de ser parcos y ahorrativos, se refiere a los asuntos más urgentes del estado que apremian su real tesoro (p. 257a):

...sabiendo vos que estoy
Tan empeñado, y que tengo
Mil banderas lusitanas
Por las márgenes del Tejo,
Y que conforme a mis rentas
Apénas sustentar puedo
Los soldados que apercibo
Contra los alarbes fieros,
En tres meses solamente,
Sin mercedes ni gobiernos,
Habeis dado de limosnas
Más de un millon; ¿es aquesto
Santidad? ¿Es cristiandad,
Cuando tan pobre me veo,
Quitarme la renta á mi?
¿Dudais acaso que vengo
A ser más pobre que todos,
Aunque Rey? Y fuera desto,
Las rentas reales no son

[17] Para un examen detallado de este concepto véase Anthony J. Falanga, C. M., *Charity the Form of the Virtues according to Saint Thomas* (Washington, D. C., 1948). Cf. también P. Ruggero Balducelli, O. S. F. S., *Il concetto teologico di carità attraverso le maggiori interpretazioni patristiche e medievali di I ad Cor. XIII* (Washington, D. C., 1951).

Las limosnas de los reinos
Con que á los reyes ayudan
Para defensa y provecho
De sus Estados? pues si es
Manifiesto vuestro yerro,
Templaos más en las acciones
Castigad vuestros defectos...

Sus exhortaciones no encuentran el menor eco en Isabel. La mujer, a quien se exalta por su *animi demissio et christiana humilitas*, se convierte en una Reina orgullosa, celosa de sus prerrogativas, que niega a Dinis el derecho a inmiscuirse en su labor evangélica (p. 257c):

Y ansí perdonad, Señor,
Si de mis atrevimientos
En respuesta del honor
Veis los primeros excesos;
Yo he de socorrer los pobres,
Y cuando vos descompuesto
Lo eviteis...

La reticencia es aquí más eficaz que la amenaza formulada por extenso. Significa a un tiempo su resolución indeclinable y el deseo de evitar, en la medida de lo posible, un conflicto con su esposo.

Ni la lógica de los razonamientos de Isabel ni la misma estimación por su esposa bastan a hacer comprender a Dinis lo justo de aquella conducta. Así lo confirma, de acuerdo con la tradición, el milagro de las rosas, muy difundido por su iconografía, y que, además de probar su constante servicio a favor de los desheredados, atestigua que no es una de tantas mujeres piadosas, sino que goza de facultades sólo reservadas a los santos.

Cualquiera que sea el episodio original, el relato legendario en que se transforma aparece ya en algunas de las primitivas *Vitae* y conserva durante los siglos XVII y XVIII un fuerte encanto para los devotos de la Reina portuguesa. No figura en la narra-

ción publicada por Frey Francisco Brandão, pero la *Relatio*... (*Acta Sanctorum*, XXVIII, 208), basándose acaso en las más antiguas fuentes asequibles [18], dice textualmente:

"Ut erat in egenos maxime liberalis beata Elisabetha, in sinu saepe ferebat, quae iis benignissime dispensaret. Accidit, ut eam, haec in sinu clam gerentem, vir ipsius Rex Dionysius observaret, qui forte factus ei fuerat obviam. Et facile, quid rei esset, suspicatus; non ut illam a benefaciendo revocaret, sed ut regis ac viri potestate uteretur; interrogavit, quid in sinu portaret. Elisabetha, vel operis boni gloriam dissimulans, vel timens, ne id facere prohiberetur in posterum; Rosas, respondit; ac Dionysii jussu, explicato sinu, opes illae distribuendae pauperibus in recentes rosas commutatae cernuntur, manifesto miraculo; cum ea pars anni ageretur, quae gignendis intempestiva rosis est, hiems videlicet."

El pasaje no contiene indicación alguna de que el Rey, amenazado de ruina, prohibiera a su esposa que hiciese más limosnas. El autor anónimo, al subrayar el temor injustificado de la Reina, evidencia que las objeciones del esposo a su caridad proceden del desacuerdo con los métodos y no de consideraciones económicas. No se añade al milagro ningún comentario edificante; falta también en el brevísimo resumen que del relato hace Marcos de Lisboa (II, fol. 197[r]): "Leuaua huma vez a Rainha sancta muytas moedas no regaço pera dar aos pobres, & encontrando a el Rey lhe perguntou que leuaua, & ella disse, leuo aquy rosas. E rosaa [sic] vio elRey nam sendo tempo dellas."

---

[18] Parece indudable, sin embargo, que el milagro es una adición relativamente tardía a su *Legenda*. Véase Perpinyá II, 216: "De Regina nusquam legi [i. e. este milagro] neque in vetustioribus, neque in recentioribus monumentis literarum: sed & constante fama vulgi celebratur, quae multa saepe sine literis a Majoribus quasi per manus tradita custodit... Sentiat quisque quod volet: ego non video cur non popularem vocem, quasi multitudinis testimonium quoddam, audiamus." Petrus Lazerus, S. I., *De vita et scriptis Petri Joannis Perpiniani diatriba* (Romae, 1749), pp. 459-460, sostiene que Perpinyá acierta al conceder a la tradición el valor de un testimonio fidedigno.

Discurso tan sumario no es del gusto del poeta épico Vasco Mousinho de Castelbranco y, al relatar de nuevo el hecho, despliega su vasta erudición mitológica. Si el hombre de letras embellece el relato con pinceladas de clasicismo, el creyente agrega unos toques moralizadores para que la lección cristiana no se desvanezca en el complicado artificio literario (fol. 45[r]):

> Não foy tão prestes conuertida em louro
> A bella Daphne com suas viuas cores
> Nem tão prestes Narcisso branco, & louro
> Em flor o conuerterã seus amores,
> Quam prestes Isabel a prata, & ouro
> Com dizer flores, são conuerte em flores,
> Que tudo huma virtude santa pode
> Quando Deos cõ diuino braço acode.

Al dar cuenta del prodigio, el padre Juan de Torres lo remata con una galantería a lo divino (folio 29[v]): "...como la santa era el paraiso de Dios, en todo tiempo parecia conueniente tuuiesse flores". Blasio Freyre de Pinna, más atento a impartir sana doctrina que a formular agudos conceptos, subraya el asenso divino a la liberalidad que se emplea en los pobres (p. 33: "Caelo gratam esse tantam liberalitatem prodigium non vulgare demonstrauit...") [19].

---

[19] Numerosas alusiones a este milagro se encuentran en un volumen de varios autores titulado *Sanctissimae Reginae Elisabethae poeticvm certamen dedicat & consecrat Academia Conimbricensis.* Ivssv illvstrissimi D. Francisci de Brito de Menezes... (Coimbra, 1626). [Deseo dejar constancia de mi deuda de gratitud para con el Profesor Manuel Lopes de Almeida, de la Universidad de Coimbra, quien puso a mi disposición un microfilm de esta obra.] Ejemplo del modo en que los poetas coetáneos trataron este portento es un soneto anónimo (p. 157) que transcribo literalmente, dada la excepcional rareza de la obra:

> Brota flores la tierra, y el Sol las cria,
> Regandolas el agoa las mejora
> Y la Aurora les dà perlas que llora

En la comedia, el conocido prodigio se destaca sobre el fondo de una creciente tensión conyugal que amenaza estallar en cualquier instante. El indignado Monarca sorprende a su esposa dispuesta a repartir dinero entre los pobres y la regaña con severidad por su irritante desobediencia. La disculpa de que lleva flores para el altar no apacigua al esposo, convencido de que le sobran razones para desconfiar de la Reina (p. 263c):

> ¿Flores en aqueste tiempo
> Siendo invierno? Ya conozeo,
> Isabel, lo que en vos tengo,
> Que en todo me engañará
> Quien quiere engañarme en esto.

En situación tan atribulada, Isabel sólo puede esperar en la divina asistencia. Su inquebrantable fe recibe la justa recompensa cuando las monedas que lleva en su falda se transforman en flores. Pese a su enojo, el Rey no tiene más remedio que reconocer el milagro que, si evita una catástrofe inmediata, no basta a restablecer la paz conyugal. Tan hondamente arraigado está ya el rencor en Dinis que ni siquiera este prodigio consigue resucitar el amoroso afecto que en otro tiempo sintió por ella. Lejos de ocupar el importante lugar que le reservan los hagiógrafos, el milagro de las flores no pasa de ser en la comedia

---

> Para que crescan al romper del dia.
> Y ansi me admira mucho Reyna mia
> Ver las flores que el seno atezora
> Sin la tierra brotar, llorar la Aurora,
> Criar el Sol, Regar el agoa fria.
> Mas yà diuina Reyna el alma alcança
> Que nada a vuestras flores les faltaua
> Aurora, tierra, Sol, agoa tuuieron.
> Fue Sol la Charidad, y la Esperança,
> Aurora; agoa la Fee, que las regaua
> Y voz fuistes la tierra en que nacieron.

uno de los muchos incidentes [20] que proyectan su luz sobre el divorcio espiritual, al parecer completo, entre los esposos.

El desenlace de la escena está supeditado, evidentemente, al conflicto de honor que el autor va desarrollando a lo largo de su obra. La solución de este episodio no contribuye precisamente a exaltar la virtud de la caridad. Pero un milagro de su propia cosecha, que Rojas Zorrilla incorpora a la pieza, acentúa la lección que debe desprenderse de la consagración de Isabel al *amor in proximum* y realza al propio tiempo la talla de la Santa. En busca de la fuerza necesaria para la misión que se ha impuesto, se dirige hacia Aquel por cuyo amor se expone a tantos sufrimientos (p. 264a):

---

[20] La escasa atención que merece este prodigio ofrece sorprendente contraste con la forma en que Lope de Vega lo utiliza en *Santa Casilda* (*Acad N*, II, 572), donde se da una elaborada interpretación cristológica:

CASILDA. ¿De qué jardín regalado
las bellas flores que vi
vinieron, Señor, aquí?
¿Eran de vuestro costado?
Porque el matiz colorado
pareció, Señor, el mismo
de quien se espanta el abismo.
Hacedme a mí tan feliz
que merezca este matiz
del soberano Bautismo.
Clavelinas encarnadas
en vuestro jardín se hallaron;
[y] con sangre se regaron
de vuestras venas sagradas.
De espinas fueron cercadas.
Todos cogen clavellinas,
que vuestras manos divinas
las espinas apartaron,
y clavellinas dejaron
y para Vos las espinas.
Honradme con vuestras flores.
Partid conmigo, Señor;
Amor os lo pide...

...¡á vos, Cruz,
Soberano firmamento,
Escala del cielo impíreo,
En que aquel manso Cordero
Murió por mí, a vuestros clavos
Esta Cruz también ofrezco!

Como respuesta a sus ruegos se ve sometida a una prueba decisiva. Sin tiempo para recobrarse tras el altercado con su esposo, se le presenta un misterioso niño vestido de peregrino que le pide limosna. Isabel no vacila, puede renunciar a la felicidad del mundo, pero una vida sin caridad no tiene sentido para ella. Falta ya de dinero, ofrece ropa al niño que mendiga y se ve ricamente gratificada por su firmeza. El niño declara ser Cristo, quien desde su Cruz le promete la eterna bienaventuranza (p. 264c):

Esta es tu cruz, Isabel;
Esta es, esposa, el madero
En que me he puesto por ti:
Sufre tú esa cruz, que el cielo
Te guarda en satisfacion
En su alcázar el asiento.

La milagrosa aparición de Jesús es de un efecto impresionante. (El hecho de que adopte la figura de un niño pobre puede interpretarse acaso como tributo a la devoción franciscana por el divino Infante de Belén.) Que el mismo Señor se digne consolar a la Santa cuando su pesadumbre es más angustiosa, demuestra que no es, como Castro señala, simplemente una mujer testaruda que desdeña las exigencias de su débil marido. Isabel anhela algo más arduo que liberarse de Dinis: haciendo caso omiso de cuantos obstáculos pone el mundo en su camino consigue acomodar rigurosamente su vida a la Suprema Voluntad. (La promesa divina de un premio a la medida de sus tribulaciones no debilita el interés del último acto, pues viene acompañada del anuncio de nuevos sufrimientos que le esperan.)

Rojas Zorrilla no sigue la técnica usual entre los autores de comedias de santos. No hay razonamientos sobre el dogma, y una sola vez presta atención a la mujer que obra milagros. Y aún es menor su interés por la *Padroeira de Portugal*, cuya intercesión alcanza triunfos y favores para sus amados portugueses [21]. En ninguna ocasión alude al fastidioso debate de si pertenece realmente a Aragón o a Portugal [22]. Prescindiendo de lo accesorio,

---

[21] Véase Fr. Jorge Pinheiro, *Sermão qve pregov... na Canonização de S. Isabel Raynha de Portugal no mes de Octubro da era de 1625 Annos* (en *Sanctissimae Reginae Elisabethae poeticvm certamen...* páginas sin numerar): "Christo Senhor nosso... entre todos os reynos o que mais estima he o de Portugal... lança mão da nossa Raynha, & poena à sua mão direita, para ser emparo & Padroeira de Portugal, & lhe lembrar suas necessidades, ainda que sempre dellas esteja lembrado; O ditoza sorte de Portugal, como ficas entre todos os reynos auantejado; & bem se vè a melhoria do Reyno depois que esta Raynha he delle Padroeira: por sua intercessão nos fas Deos tantas merces, quantas vedes, as victorias dos inimigos que temos, ella as alcança; & senão dizeime, quem alcançou a gloriosa victoria da Baia com tanta honrra dos Portuguezes, & tanto a seu saluo senão esta Raynha? quem na India faz tantas marauilhas, alcançando tantas victorias, lançando fora os inimigos, pondolhe freos a seus desatinados intentos, senãos a nossa Raynha?"

Proporciona interesantes detalles relativos a dichas festividades J. Branquinho de Carvalho, *As festas da canonização da Rainha Santa Isabel promovidas pela Câmara de Coimbra* (Coimbra, 1952). [Debo al Profesor Manuel Lopes de Almeida el haber fijado mi atención sobre este estudio.]

[22] Cf. Baltasar Estaço, *Sonetos, cançoes, eglogas, e ovtras rimas* (Coimbra, 1604), fol. 51r:

Viuem Raynha santa, em competençia,
Reynos famosos so por mereçerem,
A parte que de vôs pretendem, & querem,
Por augmentar seu ser, sua potençia.
Do Reyno do Ceo vençe a prouidençia,
Sem vos ficão os dous que vos requerem,
E confessão porem sem se offenderem,
Que sò mereçe o Ceo tal exçellencia.
O Ceo vos fez por serdes louuor seu,
De Reynos alegria, gloria, & honra,
Porque a todos de vos parte conuem,
Gloriase Aragão por que vos deu,
Honrase Portugal, por que vos honra,
E alegrase o Ceo por que vos tem.

el autor centra su atención en el constante amor al prójimo de la Reina, o, conforme a la metáfora del Padre Jorge Pinheiro, en "...o sinto da charidade & amor... que lhe apertaua tam estreitamente o coração & entranhas..."

II. REINA. ESPOSA.

1. Los trabajos de Isabel

Las desventuras domésticas de Isabel, tema al que conceden sus biógrafos tanta extensión como a sus milagros, proceden en parte de la disoluta vida de Dom Dinis. La *Legenda prima* relata por igual las aventuras extra-conyugales del Rey y las insólitas reacciones que provocan en su esposa (Brandão, VI, 501):

"Viuendo ElRey Dom Dinis, & a Rainha aguardando aquello que se deue guardar entre casados, ElRey Dom Dinis foy induzido por alguns que o queriaõ enuoluer em peccado de luxuria para o luxuriarem para hauer outras mulheres, & para o afastarem da casa da Rainha, & encomençou a teer barregans, & mulheres mancebas, & auer filhos dellas. E a Rainha pero que fosse em aquel tempo mulher manceba, & esto que ElRey fazia soubesse, daua a entender ao mundo que por aquello nõ [sic] daua cousa...

Análoga actitud conciliadora prevalece en un soneto anónimo del *Sanctissimae Reginae Elisabethae poeticvm certamen*..., p. 155: "Vna piedra preciosa fue sacada/De la real corona Aragonez,/Y por ser rara, y estraña su fineza/En el Portugues sceptro fue engastada." Fr. Juan Carrillo, fol. 3^{r} sin numerar, sostiene que los aragoneses tienen pleno derecho a reclamar la Santa como suya: "...si el Reyno de Portugal regozija, y celebra la fiesta desta Santa, no siendo natural de aquel Reyno, por auer alli celebrado sus bodas, y auer reynado en el, auiendo salido deste de Aragon hija de Reyes de el, criadose en su niñez; con mucha razon deuemos tenerla por Sãta natural nuestra, celebrar, y hazer memoria della." Faria e Sousa, II, 148, por otra parte, declara: "Bien puede gloriarse Aragon del nacimiento de tal Reyna, mucho más Portugal de las excelencias de su vida, y de la possession de su Sagrado Cuerpo."

E por esta mezura que ElRey Dom Dinis em ella via, & entendia, & como seu nojo, & pezar calaua, & nom se queixaua, ElRey tornaua do erro, & do mal que a ella fazia... E houue ElRey filhos, & filhas, os quais sofria a Rainha, & mandaua que se viessem ante ella, & daua a elles de vestir, & de comer, & criauaos..." [23].

En las versiones posteriores aun se da mayor énfasis a la paciencia de Isabel y a su conmovedora generosidad. Puesto que se considera a los celos como el rasgo sobresaliente de la femineidad, los autores no pueden menos de asombrarse ante la moderación de la Reina [24].

Mousinho de Castelbranco sugiere una interpretación distinta. A su entender, la conducta de Isabel no es tanto indicio de una edificante resignación cristiana cuanto de un amor sin límites que triunfa de las más duras pruebas. El vergonzoso trato del Rey con mujeres de pésima conducta sirve de punto de partida en el poema épico para un himno al amor abnegado de la esposa (fol. 43r):

> Cem mil desgostos, & descontos teue
> Com Dinis, que lhe rompe a fè diuida
> Que em pasatempos de mancebo leue
> Que não conuem a hum Rey, emprega a vida.
> Hum doce, amargo fugitiuo, & breue
> De fermosas Syrenas o conuida

---

[23] Esta *mansidão* de la Reina, conforme a Frey Luis dos Anjos, p. 233, "...deu singular exemplo... que nossos Portugueses imitão com louuor em naõ se desprezarem de seus filhos, & parentes bastardos, dos quaes muitos, ainda que foraõ gerados em pecado, vieraõ a ser Prelados, & Capitães famosos."

[24] Véase Carrillo, pp. 42-43: "...lo que mas a lo viuo del sentimiento llega a las mugeres, es ver diuertidos a sus maridos en amores illicitos de otras: aqui es la rabia, y sentimiento, y donde la mas cuerda muger pierde el sentido, y se descompone... la Santa Reyna, aunque los años de edad muy moça, pero en la prudencia, y discreciõ anciana, assi posseia la quietud de su conciencia, sin mouimiento alguno de colera, o ira cõtra su marido..."

E da propria consorte assi se esquece
Que ja quasi a desama, & aborreçe.
Mas ella quanto mais fraco lhe sente
O amor, com mor fogo por elle arde
Que quando he verdadeiro não consente
Que inda que lho não tenhão, se resguarde.
Antes hè como sombra do Occidente
Que crece quanto o Sol vae mais na tarde,
Regra daquellas onde amor chum noò
Fez de dous coraçoes, que fosse hum soò.

Rojas Zorrilla, al ocuparse de la flaqueza que Dinis siente por el encanto femenino, sigue en general a los biógrafos y no al imaginativo poeta, pero trastrueca el orden de los hechos. Un monarca a quien seducen los placeres hasta hacerle olvidar sus deberes de esposo, es una imagen remota del modelo de rey que normalmente aparece en la escena española; por otra parte, tampoco le cuadra bien el papel de marido al que atormentan las sospechas, por infundadas que sean, sobre la fidelidad de su esposa. Sin embargo, en *Santa Isabel, Reina de Portugal,* el libertinaje del Rey procede de sus celos. Perdida la confianza en su esposa y bajo la influencia de un perverso consejero, Dinis busca solaz en los brazos de otra mujer como la propia Reina explica (p. 264c):

Carlos, privado del Rey...
Me trae inquieto á mi esposo,
Con tanto extremo, que ha sido
Causa de arrojarse el Rey
Por pasos de error lascivos,
Siendo escándalo de todos
Al último precipicio,
Pues que tiene en una dama
(Que bien conoces) dos hijos...

Isabel se nos revela como una mujer insensible a los celos. Desde la alta torre de una moral superior no considera las aventuras de Dinis como un insulto cruel a su amor propio, sino como imperdonables ofensas contra la ley de Dios y de los hombres.

Pero sólo de pasada se menciona esta sorprendente actitud de Isabel frente a la desordenada conducta de su cónyuge. La magnitud de su paciencia se desprende con más claridad de otros episodios; apenas si tienen importancia los amoríos de Dinis en el desarrollo de la trama.

2. *L'aventure du page* en la comedia de Rojas Zorrilla.

Para el conflicto de honor, nudo de la obra, Rojas Zorrilla recurre a un relato conocido con el nombre de *Légende du page de Sainte Élisabeth,* que tiene abundantes ramificaciones en el folklore europeo, judío y oriental [25]. No aparece su huella en las primitivas *Vitae.* Debe su lugar en las *Legendae* isabelinas al celo del franciscano Marcos de Lisboa que nos ofrece la siguiente versión en su *Chronica* (II, fols. 195v-196v):

"ElRey Dom Dinis no tempo de seus vicios... teue algumas desconfianças da gloriosa Raynha sua molher. E hum seu moço da camara mouido per o mesmo demonio, com cobiça de lhe ser aceyto, & com enueja que tinha doutro moço da camara a que a raynha acupaua em distribuir a sesmolas & obras de misericordia que fazia, por ver nelle virtude & bõs custumes, affirmou a el Rey que a Raynha lhe tinha affeiçam. E el rey espantado disto... determinouse em secretamente fazer matar aquelle moço da camara de que se a raynha seruia. E caualgando aquelle dia, & passando por hum forno de cal que se cozia, chamados a parte os cozedores que lhe metiam a lenha, lhes mandou, que o moço da camara que outro dia lhes mandasse aly com recado seu, que

[25] Véase Emmanuel Cosquin, "La légende du page de Sainte Élisabeth de Portugal et le conte Indien des *Bons Conseils,*" *Revue des Questions Historiques,* LXXIII (1903), 5-44; "La légende du page de Sainte Élisabeth et les contes orientaux", *Revue des Questions Historiques,* LXXIV (1903), 207-217, y "La légende du page de Sainte Élisabeth et les nouveaux documents orientaux", *Revue des Questions Historiques,* XCII (1912), 317-363.

dissesse se tinham feyto o q*ue* lhes mandara, o metessem logo no forno, por que morresse, que assy compria a seu seruiço. E outro dia polla manhã mandou el rey o moço da camara da Rainha, com o recado ao forno, porque logo morresse. Mas Nosso Senhor q*ue* nunca falta na honra & inocencia dos seus, ordenou, que em passando aquelle moço da camara por a porta dhuma igreja, tangiã a leuãtar a Deos, entrou na igreja steue te o cabo desta Missa & doutras duas ou tres q*ue* se começarã. No qual t*em*po el rey q*ue* desejaua saber, se era ja morto aq*ue*lle moço da camara vendo o seu moço da camara q*ue* accusara o outro, mãdou o muito de pressa ao forno saber dos cozedores se unprirã seu madado. Os q*ue* o tomarã logo & atado o meterã por lenha d*en*tro no forno arde*n*do. E o outro moçoo da camara inoce*n*te... deu o recado delrey aos cozedores do forno... E tornãdo com a resposta a el rey ficou fora de sy... & pergu*n*tãdo õde se deteuera tãto, lhe respõdeo... Senhor, passey por ju*n*to d*e* huma igreja, & ouuindo tãger a cãpã a leuãtar o senhor e*n*trey... & começouse outra missa, &... outra, & sperey q*ue* se acabasse, porq*ue* meu pay me lançou por bençam q*ue* a toda a missa que visse começar, steuesse te o fim. E cahio el rey por este juizo d*e* Deos na conta da verdade, & inocencia da gloriosa Raynha..."

El relato que ilustra la invariable protección de Dios al inocente y cuán conveniente es la asistencia diaria a la misa, se ajusta perfectamente a los fines apologéticos. Por idéntico motivo, Fray Luis de León, al examinar las excelencias de la fe católica, inserta una digresión sobre esta "...historia digna de ser sabida" [26]. Historia que acogen favorablemente los biógrafos es-

---

[26] *Segvnda parte de la introdvction* [sic] *del Symbolo de la Fe...* (Salamanca, 1584), p. 183. Los autores más tardíos se sienten inclinados a desarrollar algunos detalles del relato. Véase el siguiente pasaje de la versión de Freyre de Pinna, p. 55: "Calumniator... rogat praefectum, an regium mandatum sit exequutus, ea proferentem quasi impetu facto militari praefectus

pañoles de la Reina y en particular Fray Juan Carrillo, cuya obra considero fuente inmediata de la comedia por las extraordinarias analogías [27] que ambas presentan.

Partiendo de esta historia apócrifa, Rojas Zorrilla teje una fascinadora intriga. Por supuesto que un paje no es rival suficiente para un rey cuando de los favores de una reina se trata. El dramaturgo, dando rienda suelta a su imaginación, divide la casa real en dos parcialidades enemigas, agrupadas respectivamente en torno al Rey y a la Reina, cada uno con su privado. Dinis deposita su confianza en Carlos, un inglés fugitivo. Este intrigante sin escrúpulos, al que sólo preocupa su medro personal, está animado de un odio intenso por la Reina y su partido, en los que ve un obstáculo para sus ambiciosos planes. Su antagonista en el bando de Isabel es Ramiro, criado de confianza, a quien el padre de la Santa encomendó su cuidado cuando salieron de Aragón. Por su firme lealtad a la Reina y el celo con que cumple todos sus deseos, incluso desoyendo las órdenes del Rey, Ramiro se convierte en el blanco ideal de la trama que idea su

---

ipse inuadit cum furca sua, subeunt auxiliares ministri cum fuscinis, & tridentibus praeacutis, calumniator infamis exclamat, vociferatur, protestatur, inficiatur se reum esse sententia regia ad combustionem damnatum, nec tamen proficit hilum, sed viuens adhuc ab illo furcifero exercitu veluti à tartareo satellitio arreptus in flammas temporarias aeterno sine dubio coniungendas incendio: inter miserrimos ciulatus ferocissimè comicitur."

[27] Su forma de tratar la "Légende du page" concede autoridad a este supuesto. Véanse pp. 50-51: "...el instrumento que el demonio tomo para salir con su intento, fue vn criado familiar de la Reyna, tan virtuoso y de buenas costumbres, que por ser tal la Reyna le tenia encomendados sus secretos, que eran las limosnas secretas que hazia, a personas necessitadas, y de reputaciõ, que por ser tales, no andauan por las puertas pidiendo, a las quales este criado, lleuaua las limosnas, a su casa y sauia assi mismo de otros necessitados, a quien la Reyna de secreto acudia, con limosnas, y las distribuya por mano de este criado, hombre muy honesto, y de loables costumbres. Tenia el Rey otro criado de muy contrarias, de quien se seruia para sus liuiandades, este imbidioso de la priuança que el otro criado tenia con la Reyna, o por hazerle daño dixo al rey, que la Reyna tenia afficion a su limosnero, y estaua a solas muy de ordinario con el..."

contrincante. La encarnizada enemistad entre Carlos y Ramiro se agrava porque los dos pretenden el favor de doña Blanca, una dama de la Reina, que prefiere al íntegro aragonés.

Las intrigas de Carlos constituyen el móvil principal de la acción dramática. Con diabólica habilidad empieza por indisponer al Rey con su esposa, atribuyendo las dificultades de la real hacienda al "excesivo" interés de Isabel por el bienestar de los pobres. Al mismo tiempo insinúa que la Reina se avendría a razones si no fuera por el consejo de Ramiro. Acto seguido afirma que por estar invariablemente al lado de Dinis se ha granjeado el odio de Isabel y así estima preferible salir de Portugal cuanto antes. Las muestras de ciega confianza que Carlos recibe tantas veces del Rey no sólo inducen al pérfido privado a continuar en la corte, sino que le alientan a descargar un atrevido golpe contra sus adversarios. Fingiendo escrúpulos de lanzar tan grave acusación, presta dolorosa evidencia a la situación con sus mismas vacilaciones (p. 260c):

> Es que Portugal murmura
> (Ya que saberlo pretendes),
> Que Ramiro, que la Reina,
> Que su amor... pero ella viene.

La acusación contra la Reina no conduce inmediatamente en el drama a un *Gottesgericht*. Facilitados ya los datos precisos, el autor pasa a describir ahora la lucha de las pasiones dentro de sus personajes. Sus tormentos se agravan porque las leyes tácitas del honor les impiden expresar con sinceridad su desasosiego. El Rey, singularmente, no puede dar a entender que ha llegado a sospechar de su esposa, pues entonces tendría que adoptar inmediatas y drásticas medidas. A diferencia de otros maridos encolerizados de la comedia española no se entrega a prolongados soliloquios para analizar la situación en que se encuentra, pero otros personajes saben dar fe de la profunda crisis que está

atravesando. Una Isabel consternada lo describe como un hombre al que sus emociones trastornan gravemente (p. 264c):

Cuando me habla, por cumplir
Lo que se debe á si mismo,
Vienen á ser sus afectos
Palabras de dos sentidos;
Anda confuso, suspenso,
No sabe de su albedrío,
No habla á propósito nunca,
Y suele, si está dormido,
Levantarse de repente
Dando voces y suspiros;
Háse negado á mi lecho;
Miéntese al amor más limpio;
Todo es rigor en sus ojos,
Todo en su mano es castigo...[28]

La debilidad congénita del Rey y el peso de su propia dignidad evitan que incurra en ciegos desvaríos, pero la obsesión de los celos lo traiciona incluso cuando se esfuerza por mantener

[28] Véase asimismo la humorística descripción que del agobiado Rey hace el gracioso (p. 262b):

...al pasar ví al Rey en una silla:
Estaba con la mano en la mejilla,
Atufado el semblante, y la presencia
Cara de quien escucha una sentencia;
Las acciones y el modo suspendido,
Talle del que ha jugado y ha perdido;
Descompuesto el sombrero,
Semblante tintorero,
Bebiendo pensamientos y razones,
Modo de responder pares ò nones;
Pateando á toda prisa, manoteando,
Mondándose las uñas, contemplando,
Arrugada la frente,
Ojos de decir coplas de repente;
Y parecia, en fin (¡triste tragedia!),
Poeta que le silban la comedia...

apariencias normales, por ejemplo, en un intercambio de agudezas con la Reina (p. 261a):

La sirena, Reina hermosa,
Tales cualidades tiene,
Que canta dulce y suave
Tanto y tan continuamente,
Que es imán de amor su canto,
Pues mata, rinde y suspende;
Pero al contrario del cisne,
Cuando su muerte previene,
Deja el canto, la voz guarda,
Y es, que como es venenosa
La sirena, al morir vierte
Por sus venas su ponzoña,
Y hasta el corazon se extiende
Atajando voz y canto,
Y así calla cuando muere:
Vos, pues, si fuiste sirena,
Señora, argüirse puede
Que si dulce me cantásteis
Requiebros sonoramente,
Hoy que callais, es señal
Que algun veneno se extiende
En vos, como en la sirena,
Pues que no cantais; de suerte,
Que ó moris á tanto amor,
O es que el veneno se vierte.

Dinis intenta disimular sus momentos de crisis con altisonante retórica, pero sus insinuaciones son demasiado claras para que Isabel pueda ignorarlas. Su inmediata, enérgica réplica ("Señor, si vos presumis...") obliga al Rey a proseguir, de momento, con mayor cuidado. Pero a partir de ese instante, cada uno de los incidentes de la obra, magistralmente trazada, se convierte para el celoso Dinis en una prueba más de la secreta pasión de Isabel. Sorprende a Ramiro en las habitaciones privadas de la Reina; ve al supuesto rival lucir una cadena que él regaló a Isabel; el traidor Carlos le hace creer que la Reina está tratando de impe-

dir que destierre a Ramiro de la corte. No es posible encontrar mejor análisis de su estado de ánimo que el retrato que Pedro Pérez de Saavedra hace del marido celoso típico: "Son tantas las sospechas y presumpciones con que vn marido enamorado de su honra, y de su muger es combatido quando comiença a ser perseguido de zelosas imaginaciones, y es tanta la delgadeza del ingenio para leuantarlas de punto, que es menester pedir a Dios sus diuinos auxilios para no tropeçar antes de tiempo, y para no exceder con la fuerça de la passion teniendo por verdades notorias, y aueriguadas lo que por ventura no merece mas nombre que sombras, fantasias, y desuanecimientos" [29].

La desconcertante conducta de Dinis ejerce profunda impresión en Isabel. Es cierto que una y otra vez reitera su confianza puesta en Dios. Pero cuando advierte que no son sus actos de piedad los que han provocado la hostilidad de Dom Dinis, sino que duda de su fidelidad de esposa, está a punto de abandonarse a la desesperación (p. 265a):

...en este mar de fatigas
Lloro, siento, peno, gimo,
Recelo, callo, consiento,
Ardo, reviento, suspiro,
Y cuando osada me aliento,
Cuando piadosa me animo,
Me combaten las congojas,
Me desmayan los suspiros...

La acumulación de términos expresivos de angustia revela que Isabel ha cambiado radicalmente. Bajo el efecto de su tragedia conyugal, el dechado de virtudes cristianas retrocede ante la sencilla esposa abrumada por el dolor. Pero la aflicción, por grande que sea, no anula su capacidad de obrar resueltamente. Comprende que nada obtendrá hablando con el Rey, puesto que se

[29] *Zelos divinos, y humanos* (Madrid, 1629), fol. 64v.

niega a escucharla. Y aunque prolonga sus padecimientos reteniendo a Ramiro consigo, no quiere despedir a servidor tan leal, gesto que equivaldría por su parte a confesión de culpa. Haciendo, pues, acopio de todo su valor va en busca de Carlos, a quien supone responsable de todos sus infortunios.

Al reprender por sus maquinaciones al avieso cortesano, Isabel cambia rápida, hábilmente de táctica y busca su punto flaco. Le acusa abiertamente de traición, pero, a pesar de todo, le promete colmar todos sus deseos con tal que desista siquiera de difamarla. Aludiendo a los múltiples favores que ha recibido de la pareja real, le recuerda, en una retórica digresión, que la gratitud puede hallarse hasta en las bestias. Y en un último intento para vencer su resistencia cae de hinojos y suplica como mujer, no como Reina, compasión y lástima (p. 267c):

> ¿Por qué con tantos engaños...
> ...me haces morir penando?
> Ea, véncete y acabe
> Tanto mal nacido agravio.
> Reporta tus sentimientos.
> ¿Qué me respondes, don Carlos?
> Enmudeces, enmudeces;
> Si no te obligo rogando
> Como Reina, si no quieres
> Obedecerme vasallo,
> Como una humilde mujer
> Que viene á pedir tu amparo
> A tus piés este favor *(De rodillas)*
> Con sudores destilados
> Del alma que los arroja
> Pido, si Reina no basto.

En la adversidad su figura adquiere grandeza heroica. Dominando su orgullo y su amor propio, agota todos los recursos humanos para salvar su matrimonio. En ningún otro instante aparece su dignidad más alta que cuando, arrodillada, implora la paz ante su enemigo.

La inoportuna llegada del Rey, las evasivas de la Reina y las descaradas mentiras de Carlos preparan la catástasis. Si en otra ocasión intentó Dinis tomar venganza por su propia mano sobre el supuesto ofensor, desvaneció su furia la intercesión de doña Blanca en favor de Ramiro, y ahora el débil monarca se siente ya incapaz de enfrentarse de nuevo con su rival. Sin el denuedo de un Lope de Almeida, recurre a una estratagema análoga a la que se relata en la *Légende du page* para castigar al pretendido seductor.

Al adaptar el relato popular a la escena, Rojas Zorrilla se toma muchas libertades en el empleo de sus fuentes. No sigue paso por paso el episodio, seguro, en apariencia, de que el público está familiarizado con la historia. Las modificaciones que introduce son importantes y atestiguan que captó perfectamente las posibilidades dramáticas del asunto.

Dinis, en su afán por eliminar un influyente cortesano —que no un simple paje—, no puede enviar a Ramiro con un mensaje que le acarree la muerte a manos de unos caleros. Además, su fracasado intento contra la vida del privado ha puesto en guardia a Ramiro contra las intenciones de su soberano. Así, pues, para desvanecer cualquier recelo del criado, el Rey portugués proclama su deseo de enmendar pasados yerros (p. 268b):

> Ramiro, los desengaños
> Son espejos en que el sol
> Mira sus dorados rayaos;
> Sois noble, sois bien nacido,
> Y sé que he estado engañado;
> Y si un Rey puede pediros
> Que le perdoneis, cobraos
> De la ofensa recibida,
> Y dadme agora los brazos,
> Que hoy quiero poner el cetro
> Y corona en vuestras manos.

Con lo que el Rey demuestra saber esgrimir mejor la doblez que la espada. Y como si fuera la primera prueba de su real

merced, entrega a Ramiro la carta que contiene su sentencia de muerte (p. 268b):

Por principio de mi fe,
Este papel os encargo;
Llevareisle donde dice
Con diligencia y cuidado:
Todo mi honor está en él;
No se le he fiado á Cárlos,
Porque me importa el sosiego;
La vida estoy aguardando
Con la respuesta, Ramiro,
En él mis dichas restauro;
Sea luego y no le fies
De amigo ni de criado
Que á vos tambien os importa.

Tanto el gesto como el doble sentido de cada palabra, pudiera decirse, que Dinis pronuncia, aumentan la intensa sensación de peligro que la escena sugiere. El verdadero sentido de los versos "La vida estoy aguardando/Con la respuesta, Ramiro.../Que á vos tambien os importa..." puede quizás escapársele a la inocente víctima, pero para el espectador, o lector, es nuncio de la proximidad de un ápice trágico.

En la *Chronica* el fracaso del plan real se atribuye al celo con que el paje cumple las prácticas religiosas. Siguiendo los consejos de su padre, asiste a varias misas y a ello debe el no ser ejecutado. Pero Rojas Zorrilla, dando un paso más hacia la apoteosis de Isabel, hace que Ramiro se salve por la intervención personal y directa de la Reina. Es ella quien detiene a su fiel criado en el instante en que se dispone a cumplir la funesta orden del Rey (p. 268b-c):

El correo que ha llegado
Me ha avisado que mi tio
Don Jaime, el infante, ha dado
A la carrera del mundo

Los precipitados pasos;
En efecto, ha muerto ya.
Tú agora como criado
De quien fio mis secretos,
Puedes hacer que en palacio
Le digan luégo esas misas;
Esto no permite espacio,
Esto importa más que todo,
Y puesto que importa tanto,
Miéntras que á Dios le encomiendo
Puedes hacer lo que mando.

Cuando Rojas Zorrilla hace depender la vida de Ramiro no de su devoción fervorosa, sino del mandato de una mujer (aunque sea una santa), sacrifica la posibilidad de aprovechar el incidente con fines apologéticos. Actitud sorprendente si se piensa que Fray Juan Carrillo, con toda probabilidad su fuente más inmediata, se explaya sobre las gracias que se obtienen acudiendo a oir misa con frecuencia [30]. Si bien es cierto que Isabel alude como de pasada a la importancia de la misa, no cabe hablar aquí de una estrecha relación entre el drama y la teología dogmática. La comparación que Schaeffer sugiere con *La devoción de la misa* revelará diferencias notables. El héroe de Luis Vélez de Guevara, que por su piedad se libra de la muerte, no contento con afirmar que "...el oir Misa cada dia,/mil peligros nos desvia...", nos ofrece a continuación un examen lúcido y detallado de los misterios de la Eucaristía [31]:

---

[30] Véase p. 54: "Tambien se echa de ver el marauilloso fruto de los que con deuocion oyen Missa, porque aquella preciosa muerte (la que alli se representa viuamente) del Cordero sin mancilla Iesu Christo, no solo aprouecha para librar de la eterna muerte a los que merecen ser participantes del fruto de la Missa, sino tambien para euitar muchos peligros de aduersidades, que nos cercan, assi del alma como del cuerpo."

[31] Véase Adolf Schaeffer, ed. *Ocho comedias desconocidas...* (Leipzig, 1887), II, 102-103. Courtney Bruerton, "The date of Schaeffer's *Tomo antiguo*", *Hispanic Review,* XV (1947), 361, cree que la comedia se escribió antes de 1608-1612.

Es la Misa un fiel traslado
de aquel divino Cordero,
que en el precioso madero
murió de amor abrasado.
Es un glorioso consuelo
para las penas del alma,
y es una gloriosa palma
para triunfar en el cielo.
Es la preciosa comida
que alienta mi buena suerte,
y es la estampa de la muerte
que fué para darnos vida...
Es la Misa troj del pan,
que en las parroquias reparten,
con zelo de que se harten
los pobres hijos de Adan.
Misa de Dios enviada,
como estafeta leal,
trae la provision real
con hostia en forma sellada.

La instrucción sobre el dogma que Vélez de Guevara ofrece en su comedia —con justeza distingue que la misa es a la vez sacrificio y sacramento— no tiene paralelo en *Santa Isabel, Reina de Portugal.* Aunque ambos autores beben en la misma fuente (Vélez de Guevara, cuando menos, para su tercer acto), Rojas Zorrilla nada toma de su precursor para esta pieza. La *Légende du page,* lejos de servirle de pretexto para un despliegue de sutilezas teológicas, se transforma en otro ejemplo más de las virtudes de su heroína, quien, gracias a la firme devoción por la Iglesia y sus ritos, puede salvar a su fiel servidor de las fuerzas del mal.

Convencido entretanto el Rey de que su odiado rival ha sido ya ejecutado, se dispone a infligir el supremo castigo a su esposa. En ese trance, el autor abandona la hagiografía isabelina para seguir el curso habitual en los dramas de honor. Dinis sorprende a Isabel en la soledad de su habitación, situación ideal para un marido vengador de su honra, pero la encuentra vestido

el hábito de terciaria franciscana [32], de hinojos, en oración ante una imagen de Cristo. Aunque sediento de venganza, la cólera no ciega a Dinis, hasta el punto de mantenerle insensible frente a una escena que habla con tanta elocuencia de las virtudes de Isabel (p. 269a):

Con la verdadera imagen
De Cristo crucificado,
Fijo el hermoso semblante
Arrobada se suspende,
¡Qué grandes dificultades,
Volviendo por su inocencia
A ser mayores se añaden!
Sin duda que el cielo quiere
que mi honor dificultase,
Que un grande escrúpulo siempre
Se trueca en amor más grande...

Según muestran los últimos versos, el impresionable monarca cobra una nueva visión de su mujer y de su matrimonio. Antes de que pueda serenarse le interrumpe el encargado de ajusticiar

[32] La Isabel histórica no tomó el hábito hasta después de la muerte de Dinis. Al principio quería entrar en las Clarisas, pero sus consejeros la disuadieron de ingresar en un convento. Corea de Lacerda, pp. 265-266, añade: "...se o Paço em vida de ElRey fora Convento com Magestade, depois de sua morte era Convento, em que se não via mais que Religião..." En un principio se dudó si perteneció o no a la Orden Tercera Franciscana. Fr. Manoel da Esperança, II, 295, declara que "...esta devoção serafica tinha ella por herança de seus paes, & ascendentes..."; en la p. 297 reproduce un breve del Papa Urbano VIII confirmando que "...sanctam Elisabetham Reginam... Tertium Ordinem S. Francisci expressè professam fuisse..."

Fr. Juan de Torres ("Prologo al Lector") la ensalza y propone como modelo a los restantes miembros de la Orden: "Lo que suplico a todos los professores de la venerable Orden Tercera... y a todos los fieles se animen a imitar lo que sus fuerças alcançaren. Véase también Fr. Luis de S. Francisco, *Livro em qve se contem tvdo o que toca à... sagrada Ordem Terceira da Penitencia de N. Seraphico P. S. Francisco* (Lisboa, 1684), p. 230. Louis Biersack, O. F. M. Cap., *The Saints and Blessed of the Third Order of Saint Francis* (Patterson, 1943), pp. 41-42, da un breve resumen de su vida.

en secreto a Ramiro. (Estas interrupciones, de gran efecto teatral por manejarlas el autor con tiento extraordinario, se reiteran a lo largo de toda la obra.) El ejecutor informa al Rey, repitiendo las últimas palabras de su víctima (p. 296b):

> Capitan (me dijo entónces)
> Hoy pretenden castigarme
> Los cielos de mis delitos
> Puesto que son los más graves.
> Contra el Rey he cometido
> Tal ofensa, injurias tales,
> Que han permitido los cielos
> Que á tus rigores los pague;
> Al rey Dionis he ofendido,
> Traidor he sido á su sangre
> La Reina fué el instrumento.

El autor aplica entonces los últimos toques al retrato de Dinis. Oyendo la confesión que supone formulada por Ramiro, el Rey da pruebas una vez más de cuán dominado está por los recelos. En un instante olvida la piedad de su esposa, que tan profundamente le conmoviera poco antes, y la evidencia del engaño de los dos amantes renueva su cólera. Aún el éxito aparente de su venganza palidece ante la espantosa comprobación de que su enemigo hizo público en el trance de la muerte el deshonor que el Rey pensaba ocultar mediante un crimen. Con una serie de exclamaciones, impregnadas de espíritu calderoniano, afronta su tragedia:

> ¡Vive Dios! que mis sospechas
> Salieron ciertas verdades.
> ¡Oh traidor! ¡Oh vil Ramiro!
> ¡Que á voces lo publicase!
> ¡No lo callara en la muerte
> Ya que en la vida lo obrase!

El posterior esclarecimiento de lo sucedido en la calera y la aparición de Ramiro disipan cualquier duda acerca de la índole

de las relaciones entre Isabel y su criado. El consuelo que Dinis experimenta queda ensombrecido por un sentimiento de culpabilidad tan violento que apenas le permite balbucear unas excusas sin sentido. Recobra su paz espiritual la Reina, para quien los hechos significan la indiscutible aprobación divina de su conducta. Dueña otra vez de sí misma, ni hace alarde de su rectitud ni reprocha al esposo su falta de fe. Con una sencillez que contrasta, por cierto, con la florida retórica de otras manifestaciones, se limita a reivindicar su honra (p. 269c):

> Ya miro por las señales
> Que conoceis mi inocencia [33].

Como drama de celos y honor, *Santa Isabel, Reina de Portugal,* merece un atento examen. Sus protagonistas no son los que solemos encontrar en las obras de este género. El marido no es un noble cualquiera, sino el rey, que por razón de su poder ocupa una posición inmejorable para aplicar con la mayor severidad el código del honor. Además, como venerable cabeza de su nación, está menos expuesto a ser objeto de calumnias y hablillas. La heroína no es una joven enamorada, dispuesta a tolerar, si no alentar, los atrevimientos de un galanteador. Por el contrario, es una mujer entregada casi por completo al amor de Dios y en-

---

[33] Para una interpretación poética de este incidente véase Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obras,* ed. Joseph Pellicer de Tovar (Madrid, 1634), fol. 154r-v. El autor expresa su indignación por la difamación de la reina:

> Tu (i de facil) infamada,
> Que en las edades futuras,
> Si no la excepcion de todas,
> Exemplar seràs de muchas!

y concluye:

> Tu sola, Isabel tan libre
> De su malicia te juzgas,
> Que a desmentir tu enemigo,
> De tu enemigo te ayudas.

vuelta, no obstante, por circunstancias extrañas, en un conflicto de honor. Aunque no se aduce —ni puede aducirse— prueba alguna de la infidelidad de Isabel, abundan los motivos que despertarían las sospechas de un marido pundonoroso. Cuando al cabo de muchas vacilaciones Dinis hace acopio de fortaleza y se decide a castigar con sus propias manos al supuesto seductor, fracasa lamentablemente. Pero su fracaso le salva de una tragedia mayor, la de mancharse con la sangre de dos inocentes. No se protesta en la obra contra la tiranía de las leyes del honor [34], ni hay por qué

[34] Ofrece oportuno y buen ejemplo la lamentación del Rey en *La devoción de la Misa (Ocho comedias desconocidas,* II, 141-142):

Mil veces maldigo el nombre
dél que tan cruel ley dió,
que de la mujer fió
el honor que era del hombre.
Soltero viejo, agraviado,
el legislador seria,
y con esta ley querria
vengarse de algun casado.
¿El honor en la mujer?
¡Mirad en qué fortaleza,
sino en la misma flaqueza
y en la imperfección del ser!
¡Ved en qué archivo divino,
sino en un arca de aldea,
que mil veces se falsea
con la llave del vecino!

Semejante protesta suscita a este comentario de Pérez de Saavedra (fol. 85r-v): "...me marauillo mucho, y aun me escandalizo de las exclamaciones que hazen los Poetas deste tiempo, los quales en las representaciones, y comedias introduzen cada día casados zelosos tã afligidos, que llegan a murmurar, y reprehender a la costumbre politica, que puso la honra del hombre en manos de su muger, pareciendoles, que siendo la honra joya tan preciosa, y inestimable no auia de ponerse en albedrio tã flaco como el de la muger, q*ue* con tanta facilidad la puede destruyr, o cõtrauiniendo a sus preceptos en lo substancial, o con las faciles inaduertencias del poco recato con que se pierde la opinion, encareciendo la facilidad, y flaqueza mugeril quanto puede encarecerse: y afirman que es injusticia notoria, que pierda la honra el inocente, y prudente marido por las liuiandades, y culpas de su

hacerlo. La solución que se da en el último acto es mucho más convincente que una larga diatriba. La esposa inocente y el supuesto amante aparecen del todo redimidos, final "revolucionario" que se refleja en el azoramiento con que Dinis balbucea sus excusas. Rojas Zorrilla, alterando el desarrollo tradicional del problema del honor, nos ofrece una importante lección moral: mejor se atiende al honor con una espera prudente que con la acción impulsiva. El hecho de que incluso Dios intervenga para proteger a los dos inocentes aumenta la importancia del final aludido.

Para valorar *Santa Isabel, Reina de Portugal,* hay que liberarse de los prejuicios que albergaron los críticos del siglo XIX. Rojas Zorrilla no trata esencialmente el mismo tema que los hagiógrafos en que se inspira. Suprimiendo episodios completos de la historia de Isabel y elaborando, en cambio, otros, consigue una obra de imaginación original y centrada en torno a un conflicto de honor, susceptible, como bien demuestra, de un desarrollo nuevo y sorprendente.

La afirmación de que salvo unos cuantos pasajes, artísticamente perfectos, el resto de la obra pudiera relegarse al olvido impunemente, delata falta de comprensión de la comedia, y, a decir verdad, de la naturaleza misma del teatro. *Santa Isabel, Reina de Portugal,* solicita nuestra atención como unidad dramática y no

---

muger, y suben el punto a que es tanto mayor esta injusticia, quanto es imposible que vn marido cõ las fuerças humanas pueda guardar, y conseruar la castidad, y limpieza de su muger con el rigor que se deue para no caer en infamia. Estas son las razones mas apretadas que traen para prouar, que cõtra toda razon la honra del marido esta puesta en manos de su muger. Y por este inconueniente, y por otros que resultan de las cargas matrimoniales passan a consequencias tan prejudiciales, que casi quieren persuadir al pueblo que huya, y se abstenga del matrimonio, y hablan tan licenciosamente, que conuendria yrse a la mano, reuerenciando mas este Sacramento que tanto desacreditan sin causa, no reparando en *que* es el primero y mas antiguo Sacramento de la Iglesia..."

porque en ella luzcan dispersas algunas gemas poéticas en medio de lo que Mesonero Romanos considera un lamentable amasijo. La obra, cuidadosamente construída, tiene un simetría dual casi perfecta: rectitud e injusticia, dedicación a Dios y apego a las flaquezas de este mundo; esto es, Isabel y Dinis, contrapuestos en áspera lucha. Pero Rojas Zorrilla no nos ofrece exclusivamente un análisis del conflicto entre ambos ideales, encarnados en los dos protagonistas. Sus héroes son seres humanos, donde la oposición de valores queda finalmente superada merced a una acción singular en una situación determinada [35].

La comedia de Rojas Zorrilla es un perdurable monumento a la *Rainha Santa* [36]. Aún conservando sus atributos de santidad, Isabel no es el *Job de las mujeres* que, confiando ciegamente en la Divina Providencia, se entrega a las circunstancias, que amenazan con arrastrarla. Es una mujer resuelta —frente a un marido débil y de menor talla [37]— que lucha por salvar su matrimonio con las armas propias de una Santa: oraciones, lágrimas y sú-

---

[35] Por otra parte, no puede negarse que en la comedia hay muchos pasajes puramente expositivos donde a menudo el diálogo sustituye a la acción, pero el conflicto principal se desarrolla en forma dramática.

[36] Véase Vieira, II, 1: "O mundo a conhece com o nome de Isabel: a nossa Patria, que lhe não sabe outro nome, a venera com a antonomasia da Rainha Santa."

Fidelino de Figueiredo, *Pyrene* (Lisboa, 1935), p. 142, fue el primero en sugerir que la comedia de Rojas Zorrilla debía ser estudiada como expresión del interés español por los temas portugueses.

[37] El retrato que Rojas Zorrilla hace de Dom Dinis apenas si coincide con la imagen portuguesa de este Rey. Véase Mariz, p. 128: "...no senhorear resplandeceo nelle, huma sciencia nunca ouvida, mostrando gravidade na deliberação, presteza nas obras, & fervor, & zello de justiça em governar seus subditos: usando com elles de maravilhosa modestia, singular benignidade, & grandissima liberalidade: sabendo temperar o rigor da justiça, com a clemencia de sua humanidade, de tal modo, que com razaõ se affirma, que excedeo a todos os Princepes do seu tempo. Porque foy Rey dignissimo, ditoso, & excellente, magnanimo nas armas, & fortissimo. E para que em todo fosse perfeito, não lhe faltou hum amenissimo ingenho, muito affeiçoado a letras, & sciencias: das quaes exercitandose muito na Poesia, foy havido naquelle tempo por excellente Poeta..."

plicas. La preocupación por su matrimonio le infunde un encanto hondamente femenino que las *Vitae* no destacan. La vívida estampa de Isabel que traza Rojas Zorrilla puede, a mi juicio, considerarse como una inspirada labor de reconstrucción de la figura de la Santa, medio borrosa, bajo una envoltura de milagros. El perfil de la heroína de Rojas Zorrilla concuerda con el pasaje de los *Proverbios* con que empieza el Introito de la misa, que la Iglesia Católica consagra a la memoria de la Reina: *Mulierem fortem quis inveniet? procul, et de ultimis finibus pretium ejus. Confidit in ea cor viri sui, et spoliis non indigebit.*

III

DOS COMEDIAS ESPAÑOLAS SOBRE EL FALSO NUNCIO DE PORTUGAL

A. DE ORIGINE TRIBVNALIS S. OFFICII INQVISITIONIS IN REGNIS LVSITANIAE

La historia de las sórdidas intrigas que condujeron al establecimiento definitivo de una Inquisición portuguesa [1] sin la traba de la intervención pontificia, ha sido ya elocuentemente expuesta por Alexandre Herculano [2] y otros historiadores posteriores [3]. Al cabo de una pugna que duró diecisiete años y merced a la ayuda de Carlos V e Ignacio de Loyola, la inflexible resolución del Rey João III venció la enérgica oposición de la Curia romana y anuló

---

[1] Fue instituida por la bula *Meditatio cordis*, fechada el 16 de julio de 1547.

[2] *Historia da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal* (3 vols. 5.ª ed. Lisboa, 1907).

[3] Véanse Henry Charles Lea, *A history of the Inquisition of Spain* (New York, 1907), III, 231-255; Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal* (Coimbra, 1917), III/II, 145-249; J. Lucio d'Azevedo, *Historia dos Christãos Novos Portugueses* (Lisboa, 1921), pp. 57-111, y António José Saraiva, *A Inquisição Portuguesa* (Lisboa, 1956).

las reiteradas representaciones de los cristianos nuevos que no escatimaron esfuerzo ni sacrificio para salvarse de caer bajo la temida jurisdicción del Santo Oficio. Tanto empeño puso el monarca en la lucha por la causa patrocinada, que el Papa Paulo III, pese a los esfuerzos previos para frustrar el logro de sus intenciones, le confirió el título de *zelator Fidei* [4]. Los cronistas y panegiristas del Rey se apresuraron a señalar el establecimiento de la Inquisición como el acontecimiento cimero [5] de un gobierno que por lo demás nada notable ofrecía en sus consecuciones. Lo realmente curioso es que la fantasía popular se sintiera más impresionada por ciertos incidentes de la prolongada pugna que por su definitiva solución. La negativa de João III a recibir en sus estados a un Nuncio [6], a menos que prescindiera de inmiscuirse en las actividades de la Inquisición portuguesa, pudo dar pábulo a la creencia de que el monarca lusitano se mostraba reacio al establecimiento del Santo Oficio en su reino. Y de ahí surgió, muy pro-

---

[4] Véase Manoel Severim de Faria, *Noticias de Portugal*, ed. Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho, e Soiza (Lisboa, 1791), II, 72-73: "O titulo de Zelador da Fé, que teve... usou El Rey, por lho dar o Papa Paulo III, por o grande zelo, e instancia, com que pedio o Tribunal do Santo Officio da Inquisição para este Reyno..."

[5] Véase Pedro de Mariz, *Dialogos de varia historia* (Coimbra, 1594 —cito siguiendo una edición posterior, Lisboa, 1674), p. 485: "Impetrou do Papa mandasse a seu Reyno o tribunal da S. Inquisição, obra divina, & pera a conservação da pureza Christãa, tão necessaria, como a experiencia cada dia mostra..." En el mismo sentido un autor moderno, Carlos Malheiro Dias, *O Piedoso e o Desejado* (Lisboa, 1925), p. 34, escribe: "A Inquisição era uma aspiração popular. Solicitando-a, o rei atendia a vontade do povo, obedecendo também aos ditames da sua consciencia." Manuel de Figueiredo, *A margem de O Piedoso e o Desejado* (Porto, 1929), p. 2., comparte la profunda aversión de Malheiro Dias por los cristianos nuevos: "Ao desmembrar do Império... junta-se o problema interno dos Cristãos-novos, que o povo, o verdadeiro povo, no seu natural instinto de defesa, amaldiçoa e odeia."

[6] Los tres Legados, Girolamo Recanati Capodiferro, Luigi Lippomano y Giovanni Ricci da Montepulciano, se encontraron con la decidida oposición del Rey.

bablemente, la historia del Falso Nuncio de Portugal, una fábula cuya veracidad ha sido tenazmente debatida por más de dos siglos.

Hasta donde alcanza mi información, la primera referencia de este legendario personaje se halla en la *Segvnda parte de la historia pontifical y catholica*[7]. Al comentar el destino de Nicolao Laurenzio, quien pese a su humilde cuna y escasos recursos ascendió hasta obtener el dominio sobre Roma, considera oportuno Gonzalo de Illescas trazar un paralelo entre aquél y el supuesto impostor ibérico:

"...me paresce su negocio al de aquel Nuncio que vimos en nuestros dias, que con letras falsas hizo creer al Rey de Portugal que le embiaua el Summo Pontifice Papa Paulo Tercero a el por su Legado: y el se vuo discretissimamente en todo lo que pudo durar la dissimulacion. Y entre otras cosas señaladas y muy notables q*ue* hizo, fue vna, introduzir en el Reyno de Portugal el Sancto Officio de la Inquisicion, al modo de Castilla. De donde se ha seguido en aquel Reyno grandissimo seruicio de Dios. Llamauase este buen hombre Sayauedra, y era (segun oy) natural de la ciudad de Cordoua, grãdissimo escriuano, y tenia otras muchissimas habilidades: y despues le vi yo en las galeras de su Magestad remãdo[8]: a dõde estuuo muchos años, hasta q*ue* se le dio libertad, y murió en ella pobremente. Cosas son estas, q*ue* paresce que nuestro Señor Dios las permite para mostrar quã poco valen los estados de esta vida..."

---

[7] (5.ª ed., Barcelona, 1595 —la primera licencia está fechada el 19 de septiembre de 1564), fol. 17v.

Curiosidad digna de mención es que Luis Zapata inserte en su *Miscelánea*, escrita a fines del siglo XVI, una variante de la historia del Falso Nuncio bajo el llamativo título "De vna estraña abilidad en escriuir." Véase Geertruida Christine Horsman, ed. Luis Zapata, *Varia historia (Miscelánea)* (Amsterdam, 1935), pp. 21-23. Debe destacarse también que Zapata es único, en cuanto que yo sepa, en apellidar Buytrago al pretendido impostor.

[8] Este testimonio contemporáneo fue un valioso argumento para los posteriores defensores del Nuncio. No es posible saber si el autor fue realmente engañado por algún prisionero o si fue él mismo quien inventó el episodio.

El párrafo de Illescas parece el breve trasunto de una novela picaresca *sui generis*, ya que el héroe no usa tanto de sus tretas para su medro particular como para lograr el aniquilamiento de la herejía. El simple hecho de que el escritor se limite a darnos un rápido perfil de la historia parece indicar que la tenía por sobradamente conocida.

Pese a sus muchos rasgos novelescos, la ficción halló acogida entre las gentes doctas, y el arcediano Luis de Páramo, uno de los primeros historiadores de la Inquisición, incluye en su obra una "Compendiosa de Sahabedra narratio pro Inquisitione Lusitaniae" [9]. Resúmenes o alusiones a la leyenda se abrieron paso en los escritos de Pedro de Salazar y Mendoza [10], Gerónimo de Cevallos [11] y fray Alfonso Fernández [12], que así le proporcionaron una amplia difusión.

Resulta por demás significativo que ningún portugués figure entre los primeros autores que dieron crédito a historia tan falsa. La idea de atribuir la creación del venerable tribunal a las artimañas de un tunante, por bien intencionado que fuera, debía repugnar al sentimiento lusitano, fieramente orgulloso de sus *cristãos atrevimentos*. Para salvar de toda mácula el esplendor del Santo Oficio, Antonio de Sousa comienza su exposición de *materias ad Inquisitoris officium spectantes* con una minuciosa refutación de la fábula. El autor, que tuvo acceso a los documentos de la Torre do Tombo y a los archivos inquisitoriales, hace hincapié en que João III no precisaba de acicates para

---

[9] *De origine et progressv Officii Sanctae Inqvisitionis* (Madrid, 1598), pp. 228-232.

[10] *Chronico* [sic] *de el cardenal don Iuan Tauera* (Toledo, 1603), pp. 219-221.

[11] *Specvli avrei opinionvm commvnivm contra commvnes tomvs qvartvs* (Venecia, 1611 —cito según edición posterior de Amberes, 1623), p. 36. Cevallos remite al lector a la obra de Páramo.

[12] *Concertatio praedicatoria pro Eclesia Catholica, contra Haereticos, Gentiles, Iudaeos et Agarenos* (Salamanca, 1618), p. 260. El autor cita la obra de Páramo como fuente de su información.

establecer el Santo Oficio. Y pone de manifiesto que las culpas del retraso deben atribuirse al "...magnum Iudaeorum negotium Regiae petitioni summo conatu repugnantium (semper enim Iudaeis inuisum fuit sanctae Inquisitionis Tribunal...)" [13]. Fustiga por último a los escritores españoles, y a Páramo en particular, por sus creederas al aceptar sin más las afirmaciones de un personaje como el famoso Saavedra, indigno del menor crédito. Por análogas razones, el desconocido autor del *Arte de furtar, espelho de enganos* [14] rechaza también como espúrea la historia de las hazañas de Saavedra.

Pero en modo alguno fue unánime la opinión portuguesa del siglo XVII acerca de este asunto. Manuel de Faria e Sousa, aun sabiendo que la historia encerraba evidentes contradicciones, le concedió, no obstante, crédito suficiente como para incorporarla a su *Evropa Portuguesa* [15]. Alegando que "...Escritores graves cercanos a aquel tiempo..." confirman su autenticidad, se recrea en la narración de las vicisitudes de la vida de Saavedra. Ingenuamente concluye su relato diciendo: "...este caso... es más para acontecido que para inventado...", desvaneciendo así cualquier duda acerca de cuál era su opinión sobre esta fábula.

Aunque por muy distintas razones, un anónimo portugués, cristiano nuevo él, da también por verídica la historia. El relato del Falso Nuncio es en sus manos el arma ideal para luchar contra la Inquisición, cuyos más flagrantes excesos quiere poner de manifiesto ante el Pontífice. Sostiene que la depravación del "fundador" tiene que reflejarse adversamente en la totalidad de la institución, y en consecuencia transcribe al pie de la letra la versión de Faria e Sousa, con una introducción apropiada, en

---

[13] *Aphorismi Inqvisitorvm in qvatvor libros distribvti* (Lisboa, 1628 —cito según la edición de Lyon, 1669), p. 5.

[14] (Amsterdam, 1652 [i. e. Lisboa, 1744]), p. 325. Sobre la identidad de su autor véase el estudio reciente de Joaquim Ferreira, *D. Francisco Manuel de Melo escreveu a "Arte de Furtar"* (Porto, n. d. [1945?]).

[15] (2.ª ed., Lisboa, 1680), II, 596-598.

las "Reflexões sobre o papel intitulado 'Noticias reconditas do modo de proceder do Santo Officio como os seus presos' [16].

El interés por el problema del verdadero origen de la Inquisición portuguesa no decayó en el siglo siguiente. El Padre Benito Jerónimo Feijóo, el caballero andante del buen sentido, se aplica a este tema con su habitual energía; sigue con detenimiento los argumentos de Antonio de Sousa, y refuta "...esta fabula ...por la razon general de ser error comun, lo que derechamente la constituye debaxo de mi jurisdicción..." [17]. Mas sorprendente que su propio empeño es el espíritu que le anima. Feijóo afirma que se propone reivindicar el buen nombre de la nación vecina frente a sus detractores, pero su defensa se convierte pronto en panegírico [18].

A pesar de la autoridad que la palabra de Feijóo representaba para las clases más cultas, su refutación no consiguió relegar al olvido la figura del pretendido Nuncio. Por el contrario, su exposición extremó hasta tal punto el interés por el personaje que Bernardino Antonio Ochoa de Arteaga creyó conveniente publicar *in extenso* la supuesta autobiografía de Saavedra [19]. El

---

[16] Se publicó formando parte de las *Obras ineditas do Padre Antonio Vieira* (Lisboa, 1856), I, 179-210.

[17] *Theatro crítico universal* (5.ª ed., Madrid, 1760), VI, 151-166.

[18] Sus comentarios acerca de los rasgos sobresalientes de los portugueses recuerdan análogos pasajes de una obra tan nacionalista como la de Antonio de Sousa de Macedo, *Flores de España, excelencias de Portugal* (Lisboa, 1631). Véase, por ejemplo, *Theatro*... VI, 155: "...venéro la Nacion Portuguesa por muchas relevantes qualidades, que concilian mi respeto. Blasones son, que la caracterizan su gloria Militar, continuada hasta hoy desde los mas remotos Siglos, su ardiente zelo por la conservacion de la Fè, su eminencia en las Letras, su fecundidad en producir excelentes ingenios; en fin, el amor paternal de sus Principes à los Vassallos, la inviolable lealtad de los Vassallos à sus Principes."

[19] *Breve relacion, en que se refiere la vida de el falso nuncio de Portugal, Alonso Perez de Saavedra, y el modo que tuvo para introducir en aquel Reyno la Santa Inquisicion. Copia de la que el propio escriviò à instancia del Eminentissimo Señor D. Gaspar de Quiroga, Arzobispo de Toledo, y Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, con su mano izquierda, despues que le cortaron la derecha* (s. l., s. a. [Madrid, 1739?]).

editor, candorosamente, dedica esta "...Vida de un Inquisidor (aunque fingido)..." al Inquisidor General, don Andrés del Orbe y Larreategui, defendiendo firmemente su autenticidad frente a Feijóo, pero sin mencionar su nombre. No contento con este ataque, Ochoa de Arteaga añade un «Prologo al Lector", donde intenta competir en sabiduría con el reputado crítico [20]. Si bien no logró probar su tesis, el público, fascinado muy probablemente por la "...rara travesura..." y el "...estilo tan sincero y natural..." de la *Vida* apócrifa, mostró tal interés por la obra que ésta alcanzó una segunda edición" (Madrid, 1788).

No obstante el atractivo del brillante pícaro, el problema histórico de cómo se llegó a implantar la Inquisición en Portugal sigue siendo motivo de disputa. A fines del siglo XVIII Josef Marcos Hernández dispara otra andanada contra la fábula del Falso Nuncio [21], pero sus afanes no lograron más éxito que los de

---

[20] P. 7, sin numerar: "POR trez razones te ofrezco, discreto Lector, este breve trassumpto de la vida de Alonso Perez de Saavedra, cognominado el Falso Nuncio de Portugal. La primera por disuadir, y desvanecer el error, que padece el Rmo. P. Fr. Benito Feijoò, Monge Benedictino, en su Theatro Critico, donde con poquissima razon, y menos fundamento, niega aya havido tal hombre, solo por seguir su capricho, y no querer persuadirse al credito de lo que de èl se dize, en quanto à haver establecido el Santo Oficio de la Inquisicion en el Reyno Lusitano; y aunque en el mismo lugar hace mencion de la Original, que el mismo Saavedra escrivió, y del parage donde se halla archivada, como cosa esquisita, y cierta, no obstante esto (sin passar à examinar su certidumbre, por no verse convencido con la verdad) tiene por apocrifo quanto de èl se refiere. La segunda, por no desfraudar à tu curiosidad el gusto que contemplo tendràs en leerla..."

[21] *Verdadero origen del tribunal del Santo Oficio de la Inquisicion en los Reynos de Portugal, contra la fabulosa historia de su falso Nuncio... añadido con varias notas y un discurso...* (Madrid, 1789). En la p. 277 se refiere a un manuscrito no publicado de Gerónimo Mascareñas (hacia 1650): "Origen de la Inquisicion de Portugal. Refutanse en él con papeles originales y Bulas Pontificias el embuste introducido entre los poco noticiosos."

Hernández, un admirador de Feijóo, pide (p. 29) que se prohiba la *Breve relacion* y otras obras del mismo jaez "...como falsas, inútiles, inductivas y perjudiciales; y lo que es mas, y de ningun modo tolerable, como denigrativas, y en sumo grado injuriosas..."

quienes le precedieron. Se diría que el falsario aventajó en agudeza a los doctos antes citados para confundirlos, ni más ni menos que afirma haber engañado a los portugueses. Juan Antonio Llorente [22], George Ticknor [23] y Henry Charles Lea (III, 243), aunque poco dispuestos a creerle fundador del Santo Oficio, sostienen, sin embargo, la existencia de un impostor llamado Saavedra. Parece inútil decir que los modernos investigadores rechazan sus hazañas como pura fantasía que son.

La historia de nuestro aventurero, que mediante el ardid y la impostura se eleva a la dignidad de Legado Pontificio, y consigue, amén de satisfacer sus anhelos egoístas, un triunfo resonante para la Iglesia, es rica en posibilidades dramáticas. Teniendo en cuenta el constante interés de los españoles por asuntos lusitanos, el hecho de que su acción transcurra en Portugal constituye otra ventaja. No debe, pues, sorprendernos que el tema haya entrado en la dramaturgia del siglo XVII. Han llegado hasta nosotros dos comedias anónimas que, a pesar de la semejanza en los títulos, muestran una curiosa diferencia en el enfoque dramático de la fábula. Una de ellas, atribuida a "Tres Ingenios", lleva el título de *El Nvncio falso de Portvgal* [24], y es de hecho desconocida. La otra, obra de "Un Ingenio", va intitulada *El Falso Nuncio de Portugal;* fue objeto de numerosas ediciones [25] y probablemente contribuyó a difundir la fama de Saavedra. La

---

[22] "Histoire d'un faux Nonce du Pape en Portugal" en *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* (Paris, 1817), II, 88-101.

[23] *History of Spanish Literature* (4.ª ed., Boston, s. a.), III, 129-130.

[24] Se publicó en la *Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671), pp. 271-318.

[25] Conozco las siguientes ediciones: Barcelona, Francisco Suria y Burgada, s. a.; Barcelona, Francisco Suriá, 1769; Barcelona, 1790; Barcelona, Pablo Nadal, 1797; Madrid, Antonio Sanz, 1759; Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s. a.; Sevilla, Imprenta Real, s. a.; Sevilla, Viuda de Francisco Leefdael, s. a.; Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1764. He manejado también una suelta sin indicaciones tipográficas que perteneció a don Pascual de Gayangos. Las citas de mi texto se refieren a la edición sin año de Barcelona.

encontramos mencionada en diversas obras de los siglos XVIII y XIX [26]. Adolf Schaeffer, a quien impresionó muy favorablemente —"...ein Drama", escribe, "...welches durch geniale Gedanken weit über die anderen hervorragt..." [27]— da un resumen detallado de la pieza y recomienda su cuidadosa lectura; pero un evidente prejuicio anticlerical resta valor a sus apreciaciones críticas. Tropieza, además, con el inconveniente de no conocer la otra comedia sobre el mismo tema. El propósito del presente ensayo es poner de relieve, mediante la comparación y el contraste, las diferencias que ambas comedias ofrecen en la concepción del protagonista y en el empleo de los pormenores.

B. *EL NVNCIO FALSO DE PORTVGAL*. COMEDIA FAMOSA, DE "TRES INGENIOS"

1. El Falso Nuncio, ¿santo o villano?

Como reza su encabezamiento, la comedia es el resultado de los esfuerzos combinados y unidos de tres dramaturgos anónimos. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado atribuyó la comedia a

---

[26] Véase Feijóo, VI, 154: "Lo que parece diò tanto curso à esta patraña entre los Españoles, fuè una Comedia de Autor incierto... donde, circunstancias mas, ò menos, està vertida la historia..."; Manuel de Herrera y Barnuevo, C. R., en su aprobación de la *Breve relacion*, pp. 5-6, sin numerar, señala las diferencias entre el drama y la biografía: "...aunque algunos la ayan visto representada en Comedia, no es con la sinceridad que se admira en esta Historia, pues por la licencia poetica, y por las reglas que piden las Tablas Comicas, se invierten los sucessos, y se añaden otros, que no sucedieron..." Hernández, pp. 213-214, en términos parecidos a los de Feijóo. Por último, Llorente, II, 96, es sumamente severo en su juicio: "L'histoire de Saavedra a fourni le sujet d'une comédie espagnole... dans laquelle on n'a pas seulement manqué à l'unité d'action, de temps et de lieu, et très-souvent, à la vérité historique, mais encore à la règle qui prescrit de n'admettre sur le théâtre que des événements vraisemblables."

[27] *Geschichte des spanischen Nationaldramas* (Leipzig, 1890), II, 277.

Calderón o a Cañizares, sin expresar las razones en que apoyaba tal hipótesis [28]. Su afirmación, sin pruebas concretas, es de poco valor. Incluso la estructura de la propia comedia tampoco ofrece puntos de apoyo para descubrir en qué forma colaboraron los tres autores. Acaso cada uno de ellos escribiese una jornada, práctica muy frecuente entre los autores del Siglo de Oro [29]. Cierto que el primer acto difícilmente se relaciona con el resto del drama. La circunstancia de no explicar por qué azares de la fortuna el parásito de los comienzos aparece súbitamente, a principios del segundo acto, investido de una elevada dignidad eclesiástica, podría indicar simplemente que los autores confiaban en que su público conocía la historia a fondo. A pesar de tales fallos en la textura del drama, parece cierto que se estableció un plan de conjunto, ya que la personalidad del héroe ofrece en su desarrollo una coherencia indudable. Ningún interés demuestran por el paria social que, reducido a vivir de su ingenio, conquista al cabo una efímera respetabilidad. Su protagonista, lejos de encarnar al pícaro, es un hombre que merced a sus valores superiores está plenamente capacitado para las altas empresas que le vedan los prejuicios sociales de su tiempo. Aunque se procura de continuo destacar la nobleza de su carácter, no es en modo alguno un personaje estático. Y la grandeza que al fin alcanza no reside en el éxito de sus planes, sino en haber aprendido, mientras desempeña su propia farsa, cómo enderezar una ejemplar vida cristiana.

El Saavedra de la tradición cobra importancia gracias a las

---

[28] *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), p. 569.

[29] Véase, por ejemplo, la *Comedia famosa del pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* (en *Flor de las mejores doce comedias* [Madrid, 1652], foll. 124r-145r) en que colaboraron Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Mescua; véase asimismo la *Comedia famosa La Virgen de la Fvencisla* (en *Parte veinte y tres de comedias nuevas...* [Madrid, 1665], pp. 349-395). Los tres actos fueron escritos, respectivamente, por Sebastián de Villaviciosa, Juan de Matos Fragoso y Juan de Zabaleta.

audaces supercherías y engaños con que prospera, y al correr del tiempo —desde el conciso resumen de Illescas hasta la más detallada *Relación*— van aumentando las páginas de su "autobiografía", que proporcionan un elaborado relato de sus "famosas burlas", narradas con indudable complacencia. La comedia no pierde por entero de vista el hecho de que a sus actividades a favor de la Inquisición en la corte de Portugal antecedió una vida de aventuras despreciables.

Antes de presentar a Sayavedra —variante con que su nombre aparece en la comedia—, los autores dan una idea adecuada del bajo medio en que se desenvuelve mediante unos apuntes costumbristas. Sus compinches, impúdicos y bravucones [30], parecen reflejar la imagen del jefe. Más aún, cuando uno de los secuaces nos hace su retrato, y le concede algunas buenas cualidades, no son éstas aquellas virtudes que cabría esperar en quien ha de alzarse para combatir la herejía (p. 271):

> No pienso que en las edades
> passadas, ni en las presentes,
> con ser todo vanidades
> han visto vn hombre las gentes
> Autor de mas nouedades.
> Tan amigo de mandar,
> tan padre de su opinion,
> tan auaro en el hablar,
> tan lleno de presumpcion,
> y tan Alexandro en dar,
> trata de hazerse señor
> de España...

[30] Es típico el siguiente parlamento, tachonado de alusiones escatológicas (p. 271):

> Ya sé que vuestra potranca
> tira coces en el potro
> contra vos, y os buelue el anca,
> que os ha dexado por otro
> en blanco, no siendo blanca.

Pero las primeras declaraciones de Sayavedra bastan para desechar la idea de que sólo se trata de un bergante, más atrevido y rico en recursos que los que atienden a su señuelo. A diferencia de sus seguidores, cuya satisfacción se colma con saborear las delicias de una existencia irresponsable, Sayavedra, que tiene más altas miras, se siente guiado por una fe inquebrantable en su destino. Plenamente convencido de su propia grandeza, habla de ella con absoluta confianza (p. 273):

> Pues merecen mis deseos,
> mi proceder, y mis modos
> de viuir, menos memoria,
> en el siglo por venir,
> que los Godos menos gloria,
> ò es mas digna de escriuir
> la suya, que lo es mi historia?
> Consagrò la eternidad
> la estatua de Cipion,
> la antigua Gentilidad
> en Roma, con más razon
> que España mi nombre?...

Tamaña presunción da pábulo a las burlas constantes de sus compañeros, pero los acontecimientos posteriores demuestran que tanto egotismo no era pura y simple fanfarronada. Una jugarreta improvisada —Sayavedra y sus amigos se hacen pasar por el corregidor y su séquito— revela de un modo palpable el abismo que separa al jefe de quienes le siguen. Lo que impulsa a Sayavedra a fingirse corregidor no es precisamente el deseo de divertirse sino una sincera preocupación por el descuido con que se administra la justicia en la ciudad. El primer episodio de importancia pone ya de manifiesto el rasgo dominante de su perfil psicológico. Es incapaz de hacer este papel —ni otro análogo cualquiera— sin poner el corazón en el empeño. Se siente, por el contrario, tan absorto en la ficción que rápidamente olvida la distancia que le separa de la realidad.

En el cumplimiento de las funciones que se ha arrogado, su esfuerzo por conducirse conforme a los más altos ideales revela una innata nobleza que falta por completo en el Saavedra tradicional. Ni por un momento consiente que sus levantiscos compañeros abriguen dudas acerca de la seriedad con que piensa cumplir las obligaciones que ha resuelto asumir. Al oponerse a un intento de robo, les recuerda severamente que (p. 275): "...no se ha de hazer injusticia/mientras yo justicia fuere..." El breve ejercicio de su mandato, en vivo contraste con la incuria del corregidor legítimo, ilustra el alcance de sus afirmaciones. Sayavedra consigue reprimir en seguida la inmoralidad y el crimen. Y los beneficios de su prudente gobierno no se desvanecen con su efímera actuación. El corregidor, sugestionado por el ejemplo, enmienda su conducta al encontrar en la cárcel a los transgresores de la Ley, detenidos durante la noche por Sayavedra, mientras él descansaba confortablemente en su casa [31].

Idéntico sentido de nobleza inspira la conducta privada de Sayavedra. El respeto que siente por su padre es tal que cuando se ve obligado a huir de la ciudad, regresa a su casa, corriendo un gran peligro, en busca de la bendición paterna. El hijo sumiso es también un apocado amante en oposición al temerario personaje, dueño de cualquier situación. Y cuando habla de doña Mencia, una dama viuda que pretende enamorar, su lenguaje encierra más vacilaciones y temores de los que en él cabría esperar (p. 279):

> Adoro a Doña Mencia,
> y pierdo el juizio por ella,
> lloro de noche, y de dia,
> es mi estrella, mas mi estrella
> no la criò para mia.

---

[31] Informado más tarde de que el corregidor se ha convertido en "...el mejor/Iuez, que puede hallarse..." comenta Sayavedra (p. 299): "Luego de algo, aunque locura,/mi locura aprouechò."

Sólo después de haber hecho fracasar una conspiración contra el honor de doña Mencia, fraguada por don García (instigador del asesinato de su marido) y un criado infiel, logra Sayavedra dominar su timidez. Arrastrado por la pasión, rinde homenaje a su dama mediante conceptos que lo identifican con un personaje tópico de la escena española: el gallardo enamorado (p. 286):

Menc.[ia] Soy hermosa?
Say[avedra] Como vn Sol,
mas hazen mi dicha escura
essa nieue, y arrebol,
colores de mi ventura:
vite en la Iglesia mayor,
estaua amor retraido
en ella por matador;
vite, vióme sin sentido,
y excesiuo tu rigor.

El primer acto descubre en Sayavedra una complejidad psicológica que lo diferencia del personaje tradicional hispánico. Si bien es cierto que se vale de recursos inaceptables, sus actos acusan la nobleza del reformador. Se rodea de malhechores, pero es digno de ponerse al frente de lo mejor de la nación. Y su transformación moral todavía se hace más honda según se adentra en el papel de Legado Pontificio. En el segundo y tercer acto la dicotomía antes aludida desaparece casi por completo. Sólo en los apartes que a veces hacen sus compañeros llega el recuerdo de que Sayavedra no alcanzó su elevado rango como recompensa por su pureza y conocimientos [32]. Pero la intachable conducta de Sayavedra presta apariencia de difamación maliciosa a las alusiones sobre el fraudulento origen de su dignidad. Su virtud y fortaleza se van consolidando a medida que se afianzan en valores

[32] Véase p. 290: "Estoy loco de verle entronizado,/ que aya venido vn hombrecillo humilde/ con letra, y Bulas falsas del Pontifice,/ a que el Rey le dé assiento casi junto/ de su persona, y a que esté delante/ dél, estando él sentado, tantos Principes/ en pie? sucesso raro!..."

cristianos. Con prudencia y claro juicio elude cuantos peligros implica su nueva condición. Cuando instala su casa en Lisboa, João III le envía un espléndido regalo de suntuosas tapicerías, magníficas pinturas y lujoso servicio de mesa. Sayavedra hace devolver todas esas muestras de la real munificencia para que los favores personales no violenten el cumplimiento de su deber, y gravemente advierte al monarca que un servidor de Cristo para nada necesita el lujo de lo superfluo (p. 304):

> ...a mi bastame tener
> vna silla en que sentarme,
> vna mesa en que comer,
> vna cama en que acostarme,
> y vn Breuiario en que leer...

Y no cabe disminuir el valor de su gesto, achacándolo a una hábil maniobra cuya finalidad es asegurarse plena libertad de acción como Nuncio, sino que más bien nace de su inflexible determinación de vivir de acuerdo con las severas exigencias de su ministerio apostólico. Una concatenación de incidentes pone de manifiesto el camino y pasos de su perfección. Formula un programa de austeridades para sí y su séquito, e insiste en que le sirvan exclusivamente comidas muy sencillas para no incurrir en el pecado de gula (p. 315):

> Baste vn ordinario honrado
> de carnero, y vaca fresca.
> El hombre cuerdo, y prudente
> solo para sustentarse
> come, no para hartarse,
> que esso a vn bruto que no siente.

Cuidadoso de todos los detalles pide que el atavío de sus criados, en lugar de atestiguar la grandeza de su dueño, refleje la limpieza de sus propias vidas (p. 312):

> ...sus criados, y pajes
> auian de andar bien puestos

de virtud, y tan honestos
como en la vida los trages.

Los altos principios de cristiandad que aquí se atribuyen a Sayavedra concuerdan con las normas canónicas establecidas por el Concilio de Trento [33]. Transforman al héroe en el prototipo del buen pastor que el Padre Francisco Núñez de Cepeda, poco después y con alarde de erudición, describe en la siguiente forma [34]:

"Mas ameno, y agradable à la vista, es el verdor de vna caña, que el de vna oliva; pero la caña, no tiene otro vtil, que la apariencia, y crece la estimacion de la oliva, por el fruto. Compàre el Prelado, su ostentacion, con su fruto; y arguya de aì, si es caña inutil, ò es arbol provechoso. Si se hallare con crecido numero de criados, con mesa esplendida, sumptuoso menage, mucho servicio de plata, y demasiada caballeriça; crea de si, que no es frutal,

[33] Véase *Concilii Tridentini actorum pars sexta,* ed. Stephanus Ehses (Freiburg im Breisgau, 1924), p. 1.086 (Sessio nona [XXV], dies prima. Decretum de reformatione generali. El 3 de diciembre de 1563): "Haec cum ad restituendam ecclesiasticam disciplinam praecipua esse sancta synodus animadvertat: admonet episcopos omnes, ut, secum ea saepe meditantes, factis etiam ipsis ac vitae actionibus, quod est veluti perpetuum quoddam praedicandi genus, se muneri suo conformes ostendant. In primis vero ita mores suos omnes componant, ut reliqui ab eis frugalitatis, modestiae, continentiae ac, quae nos tantopere commendat Deo, sanctae humilitatis exempla petere possint. Quapropter exemplo patrum nostrorum in concilio Carthaginensi non solum iubet, ut episcopi modesta supellectili et mensa, ac frugali victu contenti sint, verum etiam in reliquo vitae genere ac tota eius domo caveant, ne quid appareat, quod a sancto hoc instituto sit alienum quodque non simplicitatem, Dei zelum, ac vanitatum contemptum prae se ferat. Omnino vero eis interdicit, ne ex reditibus ecclesiae consanguineos familiaresve suos augere studeant, cum et apostolorum canones prohibeant, ne res ecclesiasticas, quae Dei sunt, consanguineis donent, sed, si pauperes sint, iis ut pauperibus distribuant, eas autem non distrahant nec dissipent illorum causa. Immo quam maxime potest, eos sancta synodus monet, ut omnem humanum hunc erga fratres, nepotes propinquosque carnis affectum, unde multorum malorum in ecclesia seminarium exstat, penitus deponant."

[34] *Idea de el bven pastor copiada por los SS. Doctores representada en empresas sacras...* (Valencia, 1685), p. 580.

sino caña, que açotada del viento de su vanidad, no tiene otro vtil, que el follaje, y estruendo; el exterior frondoso, y el interior vacio de virtudes: No es Pastor, ni lo parece, sino Idolo, y Estatua..."

Sayavedra no se conforma con adoptar un aire de santidad. Sabedor de la importancia de las obras de misericordia, considera que sus rentas corresponden en justicia a los indigentes y menesterosos [35]. Con tal largueza distribuye el real subsidido entre los pobres vergonzantes que su tesorero se siente obligado a llamarle la atención. Indiferente a la advertencia replica (p. 301): "...para esso nos lo da Dios,/para que lo despendamos."

Su austeridad es el atavío externo de una rectitud capaz de vencer todas las tormentas. Lanzado a la vida pública y en contacto frecuente con la realeza de una de las naciones más poderosas del mundo, Sayavedra no sucumbe a la tentación de dejarse arrastrar por el orgullo. La grandeza del falsario en la comedia dimana precisamente de su inconmovible humildad. Cuando su padre, reducido a ganarse la vida como escudero de doña Mencia, se presenta ante él, Sayavedra no sólo lo recibe en su casa, sino que en una cuestión de etiqueta con el Duque de Braganza confiesa sin rebozo lo bajo de su origen (p. 299):

> Mi padre, es vn hombre llano,
> y de humilde nacimiento,
> vn hombre sin fundamento,
> y mas que noble villano,
> vn triste hõbre, aquesto es cierto...

Pero su afecto filial no ha de entrar en conflicto con su sentido del deber [36]. Cuando descubre que un demandante intenta com-

---

[35] Cf. Núñez de Cepeda, p. 338: "Ningun obsequio de religion, resplandece con mayor hermosura, en la Presencia Divina, que la limosna: ella es el riego, à cuyo beneficio, arden resplandecientes las virtudes."

[36] Frecuentemente denuncia los males del favoritismo. Véase, por ejemplo, p. 294: "El pobre es el que ha de hallar/Secretario, en mi morada,/

prar la intercesión paterna, el Nuncio reprende a su progenitor con la misma severidad que si fuera uno de los criados y acto seguido lo expulsa de su palacio.

El celo con que cumple su tarea apostólica no excluye la comprensión y la benevolencia, puestas de manifiesto por la generosa ayuda que brinda a la desdichada Mencia. La escrupulosa fidelidad al prototipo de príncipe de la Iglesia que para sí ha trazado, hace que lo quieran hasta aquellos a quienes intenta cercenar sus privilegios. El Duque de Aveiro no vacila en llamarlo (p. 308) "...vn Apostol, ...el hombre/mas justo que se ha visto en nuestros tiempos." En mayor grado todavía despierta la admiración de las gentes menesterosas para quienes es (p. 294): "...hõbre/ tan recto, tan justo, y santo,/que no excederà por quanto/tiene la tierra su nombre."

Sólo después de haber creado un ambiente propicio se decide Sayavedra a dar su golpe maestro. En el curso de una conversación con el Rey le hace saber que no descansará hasta dejar establecido el Santo Oficio. Rechaza la objeción de que supondría imponer nuevas cargas a una población agobiada ya por el peso de contribuciones excesivas, destacando los indudables beneficios que habrían de alcanzarse gracias al celo de los inquisidores. Cuando sabe más tarde que el Consejo Real discute el asunto, se presenta de improviso ante la asamblea de dignatarios. Sayavedra no tarda en demostrar que su anhelo de perfección cristiana no le ha hecho olvidar su vieja habilidad para el engaño. Consumado maestro en argucias diplomáticas, con halagos y favores logra Sayavedra dominar por sorpresa una oposición invencible en apariencia.

Un detalle por demás notable es que Sayavedra corone su carrera cuando finaliza el tercer acto y en una escena bien sucinta. Sin duda que el establecimiento del Santo Oficio ni constituye el

---

abierta, y franca la entrada,/que el rico él sabe llamar." Puesto a prueba por el Duque de Braganza prefiere oponerse al poderoso magnate que eludir sus obligaciones.

núcleo de la comedia ni es el móvil principal de la acción del impostor, y esa modificación de las fuentes concuerda con el cambio psicológico del héroe. Se pueden descubrir huellas de una versión tradicional en el uso que hace de documentos falsificados para conseguir sus fines, pero el engaño no es ya el arma principal con que cuenta. Sayavedra, abnegado operario de Dios, ejerce tal influencia sobre los personajes cuya ayuda requiere para el éxito de su empresa, que bien puede decirse que sus virtudes y no sus embelecos le deparan el triunfo.

La consecución de sus fines, al descubrirse la trama, lo coloca al borde del desastre, pero incluso en tan difícil circunstancia sabe salir airoso. Lejos de buscar la salvación en la huida, prosigue su esfuerzo por preservar la fe y amonesta al Rey para que castigue inmediatamente a un judío recalcitrante que él ha detenido personalmente. Tan ejemplar devoción a sus deberes, mueve al Duque de Aveiro a encomiar su "...santo zelo...", y el intimidado Rey lo aclama como a un "...hombre del cielo..." (p. 318).

Tanto las hazañas cristianas de Sayavedra como los extremados elogios que continuamente se le dispensan permiten inferir que el dramaturgo concibió al falso Nuncio como un instrumento de Dios. Tal visión ya se desprende del relato tradicional, donde puede leerse [37]: "Summus quoque Pontifex nõ potuit quin id pro miraculo duceret, & diuinae prouidentiae (neque hoc immeritò) adscriberet, adeò quidem vt ad Cardinalem scripserit, ne summo iure in illum animaduerteret..." Aunque los autores guardan silencio acerca de los aspectos milagrosos de su intervención, se esfuerzan por destacar que su línea de conducta merece la completa aprobación del Papa. En carta al Rey portugués —escrita en prosa que se presta mejor para el empleo de fórmulas curialescas que le den apariencia de autenticidad— Pablo III afirma (p. 317): "...supuesto que lo *que* ha hecho es justo, le premie, que Nos lo aprobamos, y damos por buenos los oficios que ha puesto." Este

[37] Páramo, p. 232.

asenso protege a Sayavedra de las penalidades que atribularon a su original "histórico" de quien Páramo cuenta que (p. 232) "...inter remiges exegit annos duodeviginti, in quibus non computantur anni illi duo quos incarceribus egrè traxit..." El Rey, agradecido, sólo impone al falso Nuncio la pena de destierro de la corte, pequeña sanción mitigada todavía por una generosa recompensa en pago de sus servicios.

Nuestros comediógrafos han aliviado a Sayavedra del peso agobiador de la leyenda, pero al proceder así sacrificaron muchos de los acontecimientos dramáticos que contiene la historia. Incluso la desastrosa caída del protagonista cuando alcanza el ápice de su éxito se presenta en tal forma que parece simplemente la destitución algo precipitada de un probo funcionario.

La firme nobleza de Sayavedra, núcleo de la obra, carece por entero de dramatismo. Ningún otro factor compensa la monótona personalidad del héroe, ni siquiera alguna que otra burla o agudeza. Pero la personificación de Sayavedra esclarece la opinión de los dramaturgos acerca del discutido origen de la Inquisición portuguesa. Evidentemente, los autores intentaron conciliar la tan difundida historia con su profundo respeto por el firme baluarte de la Fe; y, en consecuencia, suprimieron en Sayavedra todos los trazos reprobables de su personaje —los más aprovechados precisamente por la tradición—, con lo que surge ante nosotros como un celoso defensor del Catolicismo que sólo yerra ligeramente al iniciar su empresa con un engaño. El resto de su actuación es tan prudente, sin embargo, que un juez de la severidad del Vicario de Cristo no lo encuentra culpable. La sostenida apoteosis de Sayavedra, en la que colaboran el Rey y el Pontífice, aproxima la versión teatral de una novela picaresca al campo de las comedias de santos.

2. La visión de Portugal en la obra

Los autores dejan correr libremente a su imaginación en el retrato de Sayavedra, pero dan pruebas de conocer y respetar los hechos históricos al dibujar el fondo de su cuadro. Enaltecen sobre todo la figura de João III [38], Rey de pocas luces, cuyo elogio requiere un verdadero esfuerzo de buena voluntad. De todos modos, el vuelo de su fantasía no los lleva tan lejos como al ferviente nacionalista Francisco Soares Toscano, quien para rendir justicia al Rey portugués lo compara con una figura tan venerable de la antigüedad clásica como lo es Augusto [39]. Aunque el personaje de la comedia no es exactamente el João III histórico, sí guarda, con todo, cierto parecido.

---

[38] Además de las obras ya citadas he consultado: *Letters of John III King of Portugal*, ed. J. D. M. Ford (Cambridge, 1931); João de Barros, "Ao muito alto, e muito poderoso Rey de Portugal D. Joaõ III. deste nome panegyrico... (anno de 1533)" en *Panegyricos do grande Joaõ de Barros*, ed. Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho, e Soiza (Lisboa, 1791), pp. 1-198; António de Castilho, "Elogio delRey Dom Joaõ de Portugal III deste nome" en *Panegyricos*, pp. 277-307; Francisco d' Andrada, *Cronica do mvyto alto e mvito poderoso Rey destes Reynos de Portugal dom Ioão o III deste nome* (Lisboa, 1613) [El cronista se ocupa, sobre todo, de las actividades portuguesas en ultramar. Cf. Prólogo, fol. 3. sin numerar: "Nas cousas tocãtes ao reyno & a Africa creio que não deixara de auer quem diga que ha aquy alguma falta, porem (se assy he) não foy por me faltar a mim toda a diligencia possiuel, & necessaria, mas por que em muyta cantidade de papeis que reuoluy, & outros que se me offerecerão, algumas cousas erão tão friuolas & de tão pouca sustancia, que me parecerão impertinentes para a grandeza & autoridade do sogeito desta historia...]; Basilio de S. Maria, *Sermão qve pregov...na Igreja do Real Mosteyro de S. Cruz de Coimbra no prestito que a Vniuersidade fas aos 7. de iunho, para dar a Deos diuidas graças pello nascimento do Serenissimo Rey o Senhor Dom Ioão III seu instituidor* (Coimbra, 1641) y Alfredo Pimenta, *D. João III* (Pôrto, 1936).

[39] *Parallelos de principes, e varões illvstres antigos, a qve mvitos da nossa naçam portvgvesa se assemelhârão em suas obras, ditos, & feitos* (Evora, 1623), foll. 138v-139r.

Los dramaturgos han escogido, atinadamente, como el rasgo más admirable de João III, la constante preocupación que siente por su responsabilidad como mantenedor de la Fe [40]. Su temperamento religioso, que le mereció el sobrenombre de *O piedoso*, se manifiesta en sus pensamientos y en sus actos. Conversando, por ejemplo, con el Nuncio, hace hincapié en la alarmante difusión de la herejía luterana por Alemania, que no sólo lamenta por auténtica devoción a la Iglesia de Cristo, sino porque, sobre todo, se siente responsable del cisma. En dos ocasiones apunta que sus graves pecados y aquellos de los católicos en general son causa fundamental de la desgracia con que el Señor castigó a la cristiandad (p. 290: "Pecados nuestros son, Dios lo remedie... Son muy grandes nuestros pecados"). Resulta inconcebible que un Rey tan conocedor de sus obligaciones religiosas se opusiera al establecimiento de la Inquisición. Los autores le otorgan la gloria de haber sido desde el primer instante un campeón del Santo Oficio. Esto, además de ser históricamente cierto, representa un elogio no despreciable.

Aunque João III pueda ser digno de admiración como católico, sus actos de gobernante apenas si merecen alabanza. Pedro de Mariz, historiador de la monarquía portuguesa, ve con acierto en su reinado el comienzo de la decadencia lusitana. Y si bien procura suavizar el tono de sus juicios cuando presenta la decadencia de Portugal como un fenómeno "natural" [41], sus censuras a João III como hombre de estado son bastante acres (p. 423):

---

[40] Véase Barros, p. 66: "...e proveito do Reyno ser o Principe servidor, e amigo de Deos, e seguir em tudo sua Santa vontade... esta virtude taõ estremada, e taõ aceita a Deos, taõ particular he a V. Alteza nas obras, quam geral a muitos nas palavras, e o proveito desto nòs o sentimos, e sempre (como espero) sentiremos, nem he de crer que Deos naõ leve sempre àvante as cousas deste Reyno, sendo taõ santa, e justamente governado por V. Alteza."

[41] Monroe Z. Hafter analiza detalladamente esta idea en una tesis no publicada todavía, "The prince in Quevedo, Saavedra Fajardo and Gracián. A study of the prose writings on the formation of the pre-eminent man in seventeenth-century Spain" (Harvard University, 1956), pp. 61-67.

"Ainda que he muy proprio em os homens, quando chegão a idade madura, com os annos della cobrar authoridade: tambem lhe he natural perder então as forças corporaes, & o fervor dellas irselhe diminuindo. Como se vio claramente nesta idade de Portugal, que com razão começamos em el Rey Dom Ioão III. Porque quando chegou ao estado em que aposemos no Rey passado, acabou de subir ao supremo grao da magestade, & reputação: pois tantos, & tão excellentes, & poderosos Reys, & Princepes, & senhores no Oriente, & em Affrica, & na Asia, lhe obedecião, & pagavão tributo, & reconhecião senhorio. Mas depois que faleceo, & juntamente com elle fizerão termo suas felicissimas conquistas, parece necessario confessarmos, que nelle tambem se acabou a idade de varonil deste Reyno, & que a venerada velhice delle teve principio em este Rey de que falamos. Em cujo tempo, posto que se gosou de quieta, & descançada paz, & tranquilidade, & por isso he de alguns havido polo mais bemaventurado: todavia tambem se póde affirmar, que nesse tempo de tanta quietação, & paz, se foy consumindo, & perdendo o que com a guerra se acquirio, & acrescentou...

Los dramaturgos eluden un juicio tan completo de sus actos de gobierno, pero es evidente que conocían los muchos problemas que acosaban a Portugal en ese momento. Hay dos alusiones veladas a la precaria situación de las fortalezas portuguesas en África. El Rey pregunta (p. 291): "...hase embiado/socorro a la frontera, Ceuta, y Tanger?" En otro lugar, el Duque de Aveiro recuerda al Nuncio la fuerte sangría que padecen las finanzas portuguesas con la incesante lucha en África (p. 303):

> Considere que sustenta
> a Ceuta, Tanger, y Alcira,
> dentro del Africa afrenta,
> con que el Moro se aniquila,
> y la Fé de Dios se aumenta.

Las palabras del Duque no están de acuerdo con los acontecimientos históricos. Los presidios portugueses de la costa norte-

africana no suponen ya una seria amenaza para la hegemonía de los moros ni sirven como centros de evangelización de los infieles [42]. Todo lo más, son el monumento a las proezas de las generaciones anteriores y un campo de adiestramiento para los soldados lusitanos. Pero un Portugal que se desangra guerreando en el lejano Oriente debe limitar sus empresas. João III abandona de mala gana Safi, Azamor, Alcazarquivir y Arzila al enemigo. El cronista Frey Luis de Sousa celebra la decisión que considera una muestra de la prudencia de João III: "Annos avia que El Rey tinha entendido com seu grande juyzo e bom discurso, que compria muyto a seu Estado e fazenda descarregar-se das duas cidades de Çafim e Azamor: porque, quanto ao Estado, era certo não lhe serem de utilidade nenhuma... e quanto á fazenda, era demasiado o custo que lhe fazião, sem resultar delle nenhum fruyto de consideração" [43]. Nuestros autores no quieren presentar a João III malbaratando la preciosa herencia de sus gloriosos antecesores. Quizás compartiesen la actitud de Mariz que finaliza su extenso análisis del desastre africano afirmando (p. 473) que "...tem mais de magoa, que de remedio". Los comediógrafos desean sostener la ilusión de que João III persigue los mismos fines que condujeron a la *ínclita geração* a Ceuta. Pero en la obra no se encuentra eco alguno de aquella ilimitada confianza en la fuerza de Portugal que hizo exclamar a Gil Vicente:

> Deveis, Senhores, esperar
> em Deus, que vos há-de dar

---

[42] Véase Mariz, p. 466: "...ainda que sómente pola amplificação da Fè, elle quisera cõtinuar esta cõquista: a experiencia tinha mostrado ser trabalho de pouco fruito: pois em tantas centenas de annos, depois, que os Mahometanos a senhoreão, nunca parte alguma della se pode reduzir á nossa Fé, como dantes fora, em tempo do grãde Augustinho, ...& do famoso Tertulliano, ambos naturaes della... E que este desejo se podia haver por sem esperãça, pola barbaria dos Mouros, & pola soltura de seus nefandos costumes, que a ley de Christo não sofre."

[43] *Annaes de ElRei dom João III*, ed. A. Herculano (Lisboa, 1844), p. 354.

toda África na vossa mão.
África foi de Christãos,
Mouros vo-la tem roubada [44].

Ahora se desprende la penosa certeza de que los portugueses no lograrán mantener sus posiciones en África.

Más explícita resulta la referencia a otro infortunio nacional: las riquezas que se suponen amasadas por los portugueses en el lejano Oriente. Sayavedra insinúa el tema y la réplica del Duque de Aveiro arroja alguna luz sobre los problemas capitales del vacilante imperio portugués (p. 303):

Say[avedra]. Duque de Auero, le viene
de perlas, y oro mas peso
que el mar en sus ombros tiene.
Auer[o]. Esso, y mucho mas que fuera
se conuierte en embiar gente,
pues van cada Primauera
diez y seis naues. a Oriente,
y apenas buelue vna entera.

El Duque pasa por alto que la inexperiencia y el desorden impiden a los portugueses explotar a fondo las enormes posibilidades comerciales de sus posesiones en ultramar. Mas al tratar de las empresas marítimas lusitanas habla como un hombre de estado inteligente. Con certera visión señala que los gastos excesivos que supone la construcción y dotación de la flota anual para las Indias y las aterradoras pérdidas en *naos* que luego sufre socavan día tras día los cimientos de la estructura imperial [45].

Agotado el tesoro real se impone a João III la busca de nuevos recursos; problema que intenta resolver tomando una parte de las rentas de determinados monasterios. En general, los

---

[44] *Exortação da guerra* en *Obras completas*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Barcelos, 1956), p. 235.

[45] Véase James Duffy, *Shipwreck & Empire. Being an account of Portuguese maritime disasters in a century of decline* (Cambridge, 1955).

cronistas muestran aversión a considerar esta medida. Bernardo de Brito la menciona, pero no sin atenuar la responsabilidad del Rey en este asunto insólito: "Nas cousas da Religião, foy zelosissimo, & fez reformar quasi todas as do Reyno, & reduizlas a seu primeiro rigor & obseruancia: & se na materia das rendas de alguns mosteiros meteo mais a mão, do que conuinha, sem duuida foy a culpa mais dos ministros, & conselheiros Reays, por quem os negocios corrião, que do mesmo Rey" [46]. No satisfechos los comediógrafos con una excusa tan endeble, hacen que este acto de la regia rapacidad dé lugar a un episodio que redunda en mayor gloria del Rey y de Sayavedra. Claro está que el *zelator Fidei* no es presentado como un simple secuestrador de parte de las rentas eclesiásticas. El Rey se sujeta con rigor a los procedimientos legales y obtiene previamente el consentimiento del Vaticano para imponer un tributo a los clérigos, con el fin de sufragar los gastos de la prolongada guerra. Pese a esa autorización, João III, ante las súplicas de Sayavedra, que se unen a las del arzobispo de Évora, renuncia generosamente a sus derechos. Informado de la indigencia del clero incluso concede compensaciones por el despojo intentado (p. 308):

> Pues no quiera
> Dios, si aquesto es ansi, ni lo permita,
> que yo sea causa, Duque, que el la tenga
> mayor, ni que por mi muera de hambre,
> ò pidan por las puertas, antes pienso
> aumentar de mi renta, y patrimonio
> todos los Beneficios, y Prebendas,
> pues es honra de Dios que sus Ministros
> tengan con que tratarle como suyos...

Por meritoria que sea la figuración de João III en el drama, no podemos dejar sin comentario lo que ellos callan. Las burlas a costa de los portugueses son un recurso humorístico utilizado

[46] *Elogios dos Reis de Portugal* (Lisboa, 1603), p. 88.

muy a menudo en el teatro español [47]. Por eso resulta chocante que en una obra como ésta, donde se relata un supuesto episodio de la historia portuguesa, no haya una sola alusión festiva ni maliciosa a las flaquezas de aquella nación. La ausencia del gracioso, natural portavoz de tales agudezas, quizá explique esta omisión.

Si, además, la comedia se escribió en fecha relativamente próxima a la de su publicación, parece lógico que ofreciese huellas de un marcado sentimiento antiportugués; sin embargo, en la obra no se descubre ninguna hostilidad a la otra nación ibérica. Mucho más curioso es que el Duque de Braganza no sea objeto de un trato especialmente desfavorable, puesto que otros miembros de la misma familia son blanco de severas censuras, cuando la ocasión se presenta, simplemente por ser parientes, aunque lejanos, del hombre que provocó en Portugal la caída del régimen español [48]. El retrato que del Duque se hace en la comedia, desde luego está muy lejos de ser atractivo, ya que aparece como un noble egoísta y altanero. Él es quien pide favores especiales para sus protegidos, como el perverso don García; él, quien con mayor vehemencia protesta contra cualquier actuación del Nuncio que pueda suponer una merma de sus privilegios. Al principio es el enemigo más encarnizado del Santo Oficio, y sólo cambia de opinión cuando Sayavedra agrega a los muchos timbres de su familia el de Protector de la Santa Inquisición. Pero a pesar de sus defectos, el Duque no es peor que el resto de los nobles. Razones estéticas, que no históricas, explican el menosprecio del Braganza en la comedia. Por contraste, se presta mayor relieve a los hechos de Sayavedra.

---

[47] Véase Miguel Herrero-García, *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid, n. d.), pp. 125-168.

[48] Véase Álvaro Cubillo de Aragón, *Comedia famosa, La tragedia del Dvqve de Verganza* en *El enano de las mvsas* (Madrid, 1654), pp. 441-474.

C. COMEDIA FAMOSA. *EL FALSO NUNCIO DE PORTUGAL*. DE UN INGENIO DE ESTA CORTE.

1. El impostor tradicional en escena

Más adelante, la historia del Falso Nuncio llamó la atención de otro autor, que al refundir la comedia añadió episodios y personajes, para intensificar las posibilidades dramáticas del tema central. Su identidad no se ha establecido con claridad, pero en un manuscrito de finales del siglo xvii figura como autor José de Cañizares [49]. Varios factores abogan en su favor. Cañizares alcanzó gran reputación como refundidor de comedias; sobresalió en los dramas de argumento histórico, y entre los muchos caracteres que incorporó a la escena, el del pícaro es uno de los más logrados [50]. La índole del humor y el lenguaje de la pieza, que va desde la expresión altisonante, tan del gusto de la época, hasta los apartes escatológicos del gracioso, se adaptan al estilo de Cañizares.

El autor, sea Cañizares o alguno de sus discípulos, se apropió casi textualmente de ciertos versos y peripecias de la primitiva comedia [51], aunque la deuda es casi nula en la concepción gene-

---

[49] Véase MS 17.003 de la Biblioteca Nacional, Madrid. Hernández, p. 214, también atribuye la comedia a Cañizares.

[50] Me refiero a su comedia *El picarillo en España, Señor de la Gran Canaria*, BAE, XLVII/II, 529-548.

[51] Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje donde Sayavedra, como juez eclesiástico, examina algunos casos que le presentan:

Tres Ingenios, p. 292:

Secr.[etario] Gonçalo
Brito en esta peticion
pide salir de prision
por ser pobre, y estar malo.
Say.[avedra] Porque està Gonçalo Brito?
Secr. Porque sin ser ordenado
de Orden Sacro ha celebrado

ral del tema. Su Sayavedra conserva los perfiles tradicionales, pero una trama superpuesta a la historia principal —cierta intriga de amor en la que toman parte el Rey, el Duque de Braganza, la Reina y una de sus azafatas— arroja harta sombra sobre el

---

Missa. *Say.* Notable delito!
por esso, y pide soltura?
metedle en vn calaboço.

Un Ingenio, p. 22, describe el incidente casi en idénticos términos:

Azev.[edo] Este es de Gomez Brito, y en su peticion
pide alivio de prision,
porque ha dias que está malo.
Say. Por qué está Gonzalo Brito?
Azev. Porque sin ser ordenado
de Orden sacro, ha celebrado
Misa. *Say.* Notable delito!
por eso alivio procura?
continuese el calabozo.

Tres Ingenios, p. 292:

Secr.[etario] Aqui se querella vn moço
del Bachiller Sanchez Cura,
porque le diò vn bofeton...

Un Ingenio, pp. 22-23, adorna el hecho con nuevos detalles:

Azev.[edo] Aqui se querella un mozo
de haberle pegado un Cura
un bofetón. *Say.* Qué insolencia!
pues quien exerce un insulto,
mal regirá una conciencia.
Cómo tendrá confianza,
si en un pulpito se mira,
quien se arrastra de la ira,
de predicar la templanza?
Azev. No su delito te asombre,
porque fue muy provocado.
Say. Ya eso de especie ha mudado:
cumplió el Cura con ser hombre.

protagonista, privándole durante la mayor parte de la obra del papel preponderante que en justicia le corresponde. La actuación de Sayavedra no tiene suficiente fuerza dramática, y el conflicto surge más bien de la intriga amorosa y de que Moyses, el secretario judío del Rey, ocupe un puesto destacado entre los enemigos del Nuncio. Al construir su complicado argumento, el autor no olvida la conveniencia de la nota cómica, que encarna en la figura de Espantajo.

El desconocido autor, que al final del tercer acto (p. 32) hace constar que ha dramatizado un "...caso verdadero...", presenta a su héroe ajustándose a la tradición. Despojando a Sayavedra de aquellas virtudes próximas a la santidad, hace de él un aventurero sin escrúpulos, hábil y afortunado, pero incapaz de elevar sus miras por cima de ambiciones muy limitadas. Al personaje tradicional se le agregan algunos rasgos procedentes de la comedia de los tres ingenios, pero no llegan a fundirse lo suficiente como para modificar radicalmente su personalidad.

En las primeras escenas el héroe aparece como un joven ambicioso y exaltado, incapaz de vivir conforme a los modestos recursos familiares. Para satisfacer un desmesurado anhelo de lujo y ostentación confía en la audacia y buena suerte. Tan ciega fe en la fortuna [52] se deduce de las reiteradas alusiones que hace a su poder. En una acalorada discusión con su padre afirma (p. 2):

> ...si sopla la fortuna,
> en el trono de la luna
> pienso poner mi sitial.

Y al dirigirse a sus compañeros cifra sus éxitos en el favor que por su osadía le dispensa la Fortuna (p. 3):

---

[52] El Sayavedra de Tres Ingenios se aferra a la ortodoxia incluso en su conversación ordinaria. Cuando el padre atribuye el éxito de su hijo a la fortuna, el Nuncio replica (p. 299): "La propia fortuna es Dios, no ay otra ninguna..."

Supuesto, que la fortuna
acreditar ha querido
quanto al osado apadrina...

El favorito del destino se percata de que los propios esfuerzos cuentan por mucho en su buena suerte. Desvergonzadamente alude a su destreza en falsificar documentos como la clave de sus triunfos; habilidad que le enorgullece tanto más cuanto que la considera un arte cuya maestría logró tras duros esfuerzos solamente (p. 4):

Decir lo que me ha podido
costar, discurralo el docto,
que yo no basto á decirlo.

Su virtuosismo como falsificador le brinda ilimitadas posibilidades de enriquecimiento, pero Sayavedra afirma que puede alcanzar fama y fortuna sin necesidad de pisar la senda del delito (p. 4):

Y aunque aquesta habilidad
pudiera hacerme atrevido,
ladron, y facineroso,
es tan noble, es tan altivo
mi espiritu, es tan hidalgo,
que á nada de eso me inclino.

Sus palabras pueden desestimarse como pura jactancia, puesto que ninguna nobleza tiene. Si rechaza el delito es exclusivamente desde un punto de vista práctico, juzgando que no es éste, en modo alguno, el único triunfo que el destino ha puesto en su mano. Los escrúpulos morales no influyen para nada en su decisión. Especula con la idea de que la Divina Providencia le designe cualquier día para más altos fines (p. 4):

...un oculto influxo
me tiene hasta hoy persuadido,

que á un gran fin me guarda el cielo,
y él no acaso darme quiso
tal prenda, sino es á efecto
de emplearla en su servicio:
pues en los extraños medios,
de que se valen sus juicios,
nada hay despreciable, y todo
sirve al director divino.

Pero la fe en tal misión para nada influye en su concepto de la vida. Con un estupendo cinismo afirma que por el momento es muy natural que se dedique exclusivamente a satisfacer sus caprichos y apetitos.

Sayavedra parece más deseoso de eludir la apelación divina que de escucharla. No va en busca de esa posible misión, antes bien se da con ella de bruces. Por dos veces tiene el autor que echar mano del azar para impulsar la acción de manera que Sayavedra pueda asumir su papel de Legado Pontificio. En un encuentro fortuito con dos jesuitas se entera de que el Papa desea establecer la Inquisición en Portugal. Luego, la segunda casualidad llega traída por los pelos. Como por milagro, nuestro caballero de industria da con una bula comunicando que se ha despachado un Nuncio para entender en asuntos del Santo Oficio. Este es el punto débil en la concepción de la obra. El abuso de la coincidencia resta valor en la comedia al ingenio de Sayavedra, que es como restárselo a la inventiva del autor.

La misma distancia que separa este Sayavedra del que crearon los tres actores, existe entre el Legado que simula y su dechado del *Nuncio Falso*. Al cambio de atavío no corresponde análoga mutación de valores. Lo que la nueva dignidad le ofrece es un cómodo pretexto para satisfacer su afán de lujo (p. 12):

Hice libreas, carrozas,
plata labrada, y dexando
quien me fuese remitiendo
á este lugar los criados,

que dexé allá recibidos,
por ir desembarazado:
Me vine á Ebora, Ciudad
adonde conmigo traygo
(tan persuadido á lograr
lo que dispongo me hallo)
la plata, los ornamentos,
y aparatos necesarios
para ponerla capilla
de la Inquisicion, pues quando
es tan admirable el fin,
aunque los medios son malos,
tiene disculpa mi yerro,
Dios le tomará á su cargo.

Son frecuentes estas alusiones a su exclusiva condición de instrumento divino, pero lejos de probar una sincera conversión le sirven de subterfugio para proseguir con sus imposturas. No ceja, por ejemplo, en su codicia, y la lista de sus víctimas abarca incluso al nuevo Inquisidor General, al cual aligera de una importante suma. Con idéntica insensibilidad procede con su padre, digamos que poco digno de respeto, por cuanto es tan propenso como el hijo a olvidar los escrúpulos morales, si viene al caso. Aunque el seudo-Nuncio tiende la mano a su padre en la desgracia, no quiere revelar su identidad, y sólo cuando detienen al anciano como sospechoso de haber tramado el asesinato del Legado decide ayudarlo abiertamente.

El mayor error que se comete es hacer que Sayavedra llegue al ápice de su empresa demasiado pronto y con sobrada facilidad. Los tres meses de complicadas intrigas del relato tradicional son sustituidos en la obra por otro afortunado azar. El Rey se niega al principio a permitir la entrada del Nuncio en sus dominios, pero muda inesperadamente de opinión y lo recibe en su corte. Tras breve audiencia, corona sus propósitos; triunfo tanto más asombroso cuanto que el João III del drama no es un *miles Fidei* sino un monarca astuto y calculador, sólo atento a consideraciones de orden práctico. Esto se hace patente en el curso de un diálogo

con Sayavedra al enterarse de que el Papa desea establecer en Portugal un tribunal que defienda la fe (p. 11):

Rey. Es peligroso su intento,
que es mi pueblo mal sufrido
para imponerle ese nuevo
yugo. *Say.* Oprimir á los malos
es aliviar á los buenos.
Rey. Yo he de vivir con los mios.
Say. Los indignos no son vuestros:
vos sois Principe Christiano.

Pero en la primera audiencia oficial que concede a Sayavedra, la oposición real se derrumba rápidamente, aunque el impostor nada nuevo añade a los manidos argumentos en pro de la Inquisición. Al objetar el Rey que no puede proveer los recursos necesarios para sustentar el Santo Oficio, responde Sayavedra (p. 20):

Claro es, pero asi teneis
la corona asegurada;
porque en un reyno, señor,
donde hay religiones varias,
de animos hay division,
y esto es motivo de que hayan
perdidose muchos reynos.
Diganlo guerras tan largas
como han sufrido los pueblos,
que este remedio no abrazan.

Este argumento tópico puede encontrarse en casi todos esos tratados de política que tanta boga alcanzaron en el Siglo de Oro. Tómese, por ejemplo, la afirmación del portugués Bartolomeu Felippe: "Quanto importe a la Rep.[ública] guardar la catholica y verdadera religion se vee claramente en España *que* por amor de la gran vigilancia y cuidado que la sancta inquisicion tiene en no permitir *que* en ella se introduzan [sic] nueuas y falsas sectas viue

en paz y cõcordia y florece el culto diuino *que* se [sic] *en* Alemaña y Inglatierra [sic] huuiera sancta inquisiciõ no hizierã tanto daño los que con sus malditas y falsas opiniones las inquietan perturban y estragan" [53].

Como semejante argumento difícilmente puede inclinar al Rey, Sayavedra recurre por una vez a su ingenio. Distribuye honores y mercedes entre los consejeros del monarca para aislarlo y cuando ya lo ha conseguido, dirige al Rey una larga parrafada sobre las responsabilidades que caben a un soberano ante el Redentor (p. 20):

Quereis, señor, que en el reyno
tanta nobleza de España
viva, por no distinguirse,
sujeta á verse mezclada
con los viles individuos
de la mas infame raza?
Quereis, Principe christiano,
ver las iglesias manchadas
de algunos, que torpemente,
con religion afectada,
sobre sus sagradas losas
fixen sus ruines estampas?
Consentireis que quizas
muchos desacatos hagan
contra el Dios, que os redimió,

[53] *Tractado del consejo y de los consejeros de los Principes...* (Coimbra, 1584), foll. 144r-v. Véase también Gregorio de San Martin, *El trivmpho mas famoso qve hizo Lisboa a la entrada del Rey Don Phelippe Tercero d' España, y Segundo de Portugal* (Lisboa, 1624), fol. 94v:

Que fuera de la España patria nuestra
Si este Officio Santo no tuuiera,
El mundo de su mal diera mas muestra,
Y cada qual su engaño mas siguiera:
O Francia, y Alemaña, la siniestra
Si en ti este Officio Santo vuiera,
No vuiera de Lutero, y de Caluino
Tanta maldad, engaño, y desatino.

la mal distinta canalla,
que entre vuestro pueblo habita,
cruel y disimulada?
Miente mil veces quien diga
que vos podeis prestar alas
á tan infames insultos;
que la Iglesia sacrosanta
os tiene por protector,
y no ha de estar desayrada.

Si vence con gran facilidad hay que atribuirlo más a la elocuencia que a sus trillados conceptos —vulgaridades habituales en los tratados antisemitas—. El mismo Rey lo confirma al declarar (p. 20):

...qué poder, cielos,
tiene este hombre en sus palabras,
que a un Rey, y Rey Portugues,
turba, comprime, y espanta!

No obstante las consumadas dotes de actor y de orador que pone en juego, en la obra queda sin justificación el éxito del falso Nuncio. A diferencia del héroe de los tres autores, éste no hace nada para predisponer a su favor a los miembros del real consejo, por lo que su triunfo tiene algo de la magia de un prestímano. Su éxito, además, le relega a un segundo término, de donde el comediógrafo lo saca, cuando le conviene, para desenredar la intriga amorosa que envuelve al Rey y al Duque de Braganza. En la solución de este delicado asunto Sayavedra despliega realmente toda la inventiva que la tradición le atribuye.

Cuando, por último, se descubren sus maquinaciones, Sayavedra tiene que hacer frente al Rey, doblemente sediento de venganza: como monarca celoso de sus privilegios y como frustrado amante. La intercesión papal, apoyada por una nobleza y un clero sumamente agradecidos por la creación del Santo Oficio, salvan al impostor de un horrible destino.

El mayor atractivo de la historia tradicional radica en que

pone de relieve "...los rodeos por donde Dios encamina las cosas para bien aun por mano no buena..." [54]. La vida del desaprensivo pícaro que simultáneamente es instrumento de la Providencia, ofrece un rico venero de posibilidades dramáticas. Pero presentar ambos papeles como dos facetas distintas e invariables de la misma personalidad es un *coup de théâtre* que no acredita al autor como maestro en sutilezas psicológicas. La fuerza dramática del protagonista resulta, además, disminuida al negársele una libertad de acción. La afirmación en boca de un personaje de que comparada con Sayavedra "fue Celestina una Santa..." (p. 21) no está justificada por su conducta en la obra. No es su ingenio ni sus malas artes los que mueven la acción; ha de ser la bondadosa Providencia quien en cada momento intervenga como *deus ex machina* para sacar a Sayavedra de una aparente situación desesperada. La total ausencia de juego psicológico y el hecho de ser una marioneta movida a distancia por los designios divinos, tiende a desviar la atención debida al protagonista hacia episodios y personajes que sirvieron al autor para rellenar su bosquejo, un tanto sumario, del falso Nuncio.

2. Un estadista hebreo

En un intento de mantener la autenticidad de la fábula, Faria e Sousa (II, 598) se esfuerza en recalcar que en modo alguno empaña el brillo de la fe: "...antes se acredita", escribe, "la autoridad de la Religion, y confunde al mismo judaismo, porque siendo este la misma astucia, quiso Dios para gloria de su Iglesia que la astucia de Sávedra se levantasse contra la Hebrea para glorioso fin; porque es costumbre del propio Dios castigar a cada uno por los propios filos del crimen." Nuestro autor no ha sacado partido de una batalla de argucias entre el pícaro redomado y un antagonista judío. Pero al menos no deja que la lucha por im-

[54] Faria e Sousa, II, 597.

plantar el Santo Oficio se desarrolle sólo entre partes que, en principio, están de acuerdo acerca de su utilidad, en tanto que las posibles víctimas quedan a distancia como espectadores pasivos. Con absoluto desprecio de los hechos históricos, el refundidor sitúa como criado de confianza del Rey João III a un judío profeso. Está claro que los antepasados de Moyses hay que buscarlos entre los malvados de la escena española. Sobre todo se percibe la influencia del judío antihéroe de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina.

Los rasgos que tradicionalmente se atribuyen al judío en la literatura ibérica del Siglo de Oro no requieren aquí un examen detallado [55]. Sin embargo, hay aspectos de nuestro personaje, que no se ajustan al molde establecido. Como el puesto de tesorero-secretario depende en gran parte de su habilidad para captarse la confianza regia, no pone límites a su abyecto servilismo hasta el punto de actuar como alcahuete de su real dueño. No obstante, sabe mostrarse orgulloso de su privilegiada posición y de sus prendas personales (p. 9):

> Hebreo soy; mas soy tan rico,
> de tal lustre, y tal manejo,
> que conmigo se pudieran
> honrar aun mayores reynos
> que Portugal...

Para realzar la figura de Moyses el dramaturgo lo libera de uno de los estigmas que se presumen en su raza. No es un cobarde, y cuando el Duque de Braganza lo desafía deja bien sentado que es el respeto y no el miedo lo que paraliza su espada frente al primo hermano del Rey.

Su situación en la corte, ya de por sí delicada, empeora con las actividades del legado del Papa. Así, por razones personales

---

[55] Véase "Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), 39-62.

como por considerarse el portavoz de su raza, tiene que enfrentarse con el Nuncio, quien abiertamente proclama su malquerencia contra el influyente hebreo. Delante de él Sayavedra censura al Rey por confiar a un judío puesto tan elevado, y más tarde declara que su deseo es llevarlo a la hoguera en presencia de su real protector. La rápida y completa victoria del Nuncio apenas si deja a Moyses libertad de maniobra, por lo que ha de emplear toda su agudeza innata en preparar un asesinato perfecto [56]. Así alcanza, simultáneamente, el máximum de su iniquidad y de su grandeza innegable. Plenamente convencido de que su suerte está echada, decide ajustar cuentas con Sayavedra (p. 27):

> Ya yo estoy perdido, quando
> empeño el Cardenal hace
> de prenderme, pues si hay riesgo,
> venga despues de vengarme
> á mi, y á la Nacion mia.

Cuando sus planes fracasan, el conspirador judío, con admirable sangre fría, pone en manos del anciano Sayavedra el arma fatal. Esta diabólica jugada casi le salva del castigo, porque el Rey confía hasta el último instante en el fiel servidor de tantos años y se niega a considerarlo como reo de un crimen. La oportuna intervención de Sayavedra prueba su villanía y lo entrega a la justicia.

Merece tenerse en cuenta que una vez descubierta la impostura de Sayavedra, el autor nos recuerda al final de la obra que Moyses recibirá su merecido (p. 32):

> ...Se va siguiendo
> su causa, y presto el castigo

---

[56] Que los judíos no cedieron ante la Inquisición sin llegar a veces a la violencia, es históricamente cierto. Véase Diego García de Trasmiera, *Epitome de la santa vida, y relacion de la gloriosa mverte del venerable Pedro de Arbves, Inquisidor Apostolico de Aragon. A qvien la obstinacion Hebrea diò muerte temporal, y la liberalidad Divina, vida eterna* (Madrid, 1664).

le aliviará de sus hierros:
por su confesion se supo,
que él fue el que intentó soberbio
dar la muerte á Sayavedra.

Indudablemente existe una vinculación dramática entre el impostor y el tesorero real que no debe menospreciarse. Si el judío, más preeminente, recurre con tal facilidad a un crimen odioso, se confirma la urgencia de mantener la más estricta vigilancia sobre él y los de su raza. Ante el delito de Moyses, la empresa de Sayavedra parece la más loable que realizarse pudiera, no obstante los tortuosos caminos que sigue para ello. Los perdones regio y pontificio suponen una pobre recompensa del celo de Sayavedra.

3. Portugal en "El Falso Nuncio"

La hostilidad del autor a los portugueses casi es tan intensa como su aversión a los judíos. Lucio d'Azevedo (p. 223) insiste en que difícilmente podría representarse la obra en Portugal, conjetura que confirman diversas razones. Las abundantes concesiones al prejuicio antiportugués de su público resultan tan ofensivas como la ficción de esa corte, víctima candorosa de un vulgar impostor.

El autor no se preocupa por reflejar el ambiente portugués del tiempo en que sitúa la acción de su obra. Su Portugal es una monarquía próspera y estable que no precisa como soberano a un gran hombre de estado. João III, libre de los apremiantes problemas que acosan al Rey de los "Tres Ingenios", puede entregarse a sus apetencias lascivas. Absorbido por estos devaneos descuida sus responsabilidades como gobernante, y en lo que afecta a la Iglesia. La noticia de los éxitos de Lutero le inspira sólo un conciso comentario (p. 20): "Dios volverá por su causa". La tranquila respuesta no refleja su firme confianza en el triunfo del Catolicismo, sino la mal disimulada indiferencia frente a problemas que no hacen mella en su egoísmo.

Tan poco halagadora como la imagen del monarca es en el drama la visión de los portugueses. Aparecen, como es corriente, las obligadas referencias a sus plausibles cualidades. Se destaca la cortesía y los "portugueses rendimientos". Pero es muy significativo que esas lisonjas procedan de los personajes portugueses: cuando a Sayavedra o a sus compañeros se les ofrece ocasión de hablar de los portugueses, sus comentarios revelan una actitud francamente hostil. Cuando el impostor se ve obligado a dejar el escenario de sus aventuras justifica su refugio en Portugal con estas razones (p. 5):

> Pasemos á Portugal,
> adonde son mas sencillos
> los animos, y sujetos
> á la arrogancia, al capricho,
> y al fausto, con que es mas facil
> cegarlos, y confundirlos.

El autor ridiculiza aquí la arrogancia de los portugueses y su espontánea afectación. Análogas alusiones despectivas son corrientes en la literatura del Siglo de Oro. A comienzos del siglo XVII, Thomé Pinheiro da Veiga se queja de que "...somos tidos e havidos em Castella por loucos e soberbos, sem lastro nem fundamento..." [57]. No escasean las citas con que justificar esta afirmación. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, por ejemplo, dice del río Tajo que «...passagero para Lisboa corre inchado [sic] y desuanecido, bien como aquel que espera comunicarse con los fidalguísimos Portuguezes" [58]. Poniendo en la picota a un francés presuntuoso Juan Pérez de Montalván dice que

> ...nacio Frances
> por yerro de quenta es llano,

---

[57] *Fastigimia* (Porto, 1911), p. 266.
[58] *Don Diego de Noche* (Madrid, 1623), fol. 2v.

porque hombre que era tan vano
nacio para Portugues [59].

Finalmente, el anónimo autor de una comedia política de la segunda mitad del siglo XVII pone en boca de un prisionero portugués las siguientes palabras de cómica jactancia:

eu naci entre ú Doro, é Miño
fidalgo antes que meo pai,
en grado superlativo [60].

Y aunque se hiciera caso omiso de semejantes expresiones como simples chuscadas sin mala intención, no puede decirse lo mismo de los comentarios del gracioso sobre el proyectado viaje a Portugal (p. 5):

Pues yo entre los tres amigos
voy á Portugal á hartarme
de torreznos, y chorizos;
que como lo comen pocos
anda barato el tocino.

Lo que afirma en términos apenas velados es que todos los

---

[59] *El mariscal de Viron* (n. p., n. d.), fol. 14r, unn.

[60] *El sitio de Olivenza* en *Parte treinta y cinco. Comedias nvevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670), p. 322. Véase también Gerónimo Cancer, *Mogiganga del Portvgves* en *Avtos Sacramentales, y al Nacimiento de Christo, con svs loas, y entremeses* (Madrid, 1675), p. 248. El autor aprovecha la fuerza cómica de un "...muy valiente y muy finchado..." portugués:

Portug.[ues] Ospeda, obis [sic], avrà acaso
alguna serpe con quein
possa eu brigar vn rato?
Guesp.[ed] No faltarà.
Portug. Ollay, que vos mando,
que sexa serpe, entendeis?
porque Leois
è como botarme gazapos.

portugueses son judíos (o de origen judío) [61] y que por observar el mandato de la ley mosaica se abstienen de comer determinados alimentos. El escarnio hace más significativas las reiteradas alusiones a la tenaz resistencia del pueblo contra la Inquisición (p. 14, "...porque la plebe no intente algún desacato..."; p. 10, "...mas ellos alborotados resisten..."). Decididamente no cabe hablar de pullas inocentes. Esos menosprecios son duros golpes contra el orgullo y la reputación de los portugueses; y aún resultan mucho más ofensivos porque hallan frecuente acogida en los opúsculos políticos y religiosos [62] de este período.

A la legendaria historia portuguesa debemos dos comedias españolas que, pese a la diferente visión del protagonista, presentan cierta analogía. Tanto los tres ingenios como el refundidor fracasan en su intento de adaptar a la escena las hazañas del Falso Nuncio. En ninguna de las dos obras se centra la acción

---

[61] Sobre esta creencia, entonces frecuente, véanse "Referencias antisemitas...", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VIII (1954), 41, e "Invitation to Intolerance. A study of Portuguese Sermons preached at Autos-da-Fé", *Hebrew Union College Annual,* XXVII (1956), 380.

[62] Fr. Timotheo de Ciabra Pimentel, *Honda de David, con cinco sermones, o piedras, tiradas en defension del Santissimo Sacramento del Altar, contra Herejes Sacramentarios, y Iudios baptizados en el Reyno de Portugal, apostatas de nuestra Santa Fè...* (Roma, 1631), fol. 108v, para incitar a sus compatriotas a una guerra sin cuartel contra los cristianos nuevos, les recuerda el hecho de que "...siendo vuestros aguelos [sic] de oro fino en la Fè, y en el valor batidos al martillo, y â las lançadas Africanas, somos oy llamados en el mundo, por respecto destos nuestros guespedes hõrados: Portuguezes; Iudios, couardes..." Cf., también fol. 17r: "...perdio [i. e. Portugal] de opinion y de toda reputacion de manera que de las naciones estrangeras, y vezinas es llamada Iudea, tierra de Iudios, y adonde quiera que llegamos sin ser conocidos, tenidos y auidos por tales."

en la máxima realización de Sayavedra: la instauración del Santo Oficio en Portugal. Los tres autores relegan a segundo término el principal acontecimiento de la vida del impostor para atender al carácter de su protagonista. Aunque al principio se presenta en un medio de gentes disolutas, en el curso de la obra se revela como un dechado de príncipes eclesiásticos. Y, sin embargo, el drama no se funda en el hombre que se arrepiente y regresa a la buena senda. Desde el principio aparece como un espíritu recto, noble e idealista. Aquí está lo que puede considerarse como el fallo más serio de la comedia: no hay explicación de la intachable conducta de un supuesto malhechor en las distintas aventuras que le sobrevienen. Además, la forma en que cumple su misión aleja toda duda sobre el resultado final de su empresa, lo que reduce mucho la tensión dramática en la obra.

Aun cuando el héroe, por su espíritu reverencial, alcanza un nivel impresionante, al drama le falta movimiento y variedad, y otro tanto puede afirmarse de la romántica acción secundaria. Más que una comedia es el boceto de un personaje. Según las apariencias, la edificante visión del héroe no conmovió una sola cuerda sensible entre los espectadores; la pieza de los tres ingenios es un fósil literario que sólo por azar se ha conservado en una compilación de comedias.

El refundidor, que sigue muy de cerca los pormenores de la narración en prosa, tampoco demuestra gran profundidad en el trazado de los caracteres. Su héroe no acredita el sello de agudeza y malicia excepcionales que le atribuye generosamente la tradición. Es simplemente una persona que navega a favor del viento de la Fortuna. Un defecto mucho más grave en el retrato de Sayavedra es que el cambio de circunstancias no ejerza influencia sobre su modo de ser. Era y sigue siendo un calavera, incapaz de alcanzar la grandeza de su predecesor en la escena española. Aunque el autor anónimo no revele condiciones de dramaturgo al presentar la vida del Falso Nuncio, triunfa introduciendo hábilmente en el relato la espectacular intriga del judío

y la romántica aventura de Beatriz. Esta mescolanza de episodios que amenizan las puntadas a los portugueses, tiene una rápida acción teatral y es posible que por ello obtuviera gran popularidad.

El lector habrá salvado lógicamente el error que aparece en los titulillos de varias de las planas impares, en las cuales figuran las palabras Publicados por *antes del nombre del autor.*

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS Y TITULOS DE OBRAS ANÓNIMAS*

Abreu, Blas Luis de, 3.
Academia dos Singulares de Lisboa, 95.
Acta Sanctorum, 182, 186, 193.
Adamson, John, 3.
Agustín, San, 84.
Alarcón, P. F. Archangel de, 118.
Alastruey, Gregorio, 119.
Alcalá, Manuel, 32.
Alda Tesán, J. M., 47.
Alemán, Mateo, 134, 139, 141, 147, 155, 157, 161, 165, 177.
Almeida, Fortunato de, 221.
Alonso, Amado, i, 97.
Alonso, Dámaso, i, x, 32, 79, 97, 98, 112, 149, 169.
Altschul, Arthur, 97.
Alvares do Oriente, Fernão, 108.
Alvarez, Affonso, 134, 152.
Alvarez da Cunha, Antonio, 70.
Alves, Constancio, 139.
Alves de Lena, ix.
Andosilla Larramendi, Iuan de, 52.
Andrada, Francisco de, 241.
Andrada Caminha, Pedro de, 10.
Anjos, Frey Luis dos, 181, 200.
Apollinaire, P., O. M. C., 168.
Arce Blanco, Margot, 32, 33.
Ares Montes, José, xi, 12.
Argensola, Bartolomé Leonardo, 88.
Asensio, Eugenio, iii, x, xii, 169.
Asensio, José María, 5, 61.
Ashcom, Benjamin B., 59.
Astrana Marín, Luis, 177.
Atkinson, William C., 6.
Avreu de Mello, Luis de, 41-43.
Azevedo, Antonio Luis de, v.
Azevedo, J. Lúcio de, 221, 260.

Bacon, George William, 136.
Badius Ascensius, Jodocus, 138.
Bahia, Jeronymo, 183.
Baier, David, O. F. M., 175.
Balducelli, Ruggero, O. S. F. S., 191.
Ballesteros y Saavedra, Fernando, viii.
Barahona de Soto, Luis, 65, 92.
Barbosa, Joze, 181.
Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 229.
Barrios, Miguel de, 91.
Barros, João de, 241, 242.
Barros, Doutor João de, 89.
Beau, Albin Eduard, v.
Belchior Pontes, Maria de Lourdes, xi.
Bell, Aubrey F. G., 27.
Bellermann, Ludwig, 184.
Bernardes, Diogo, 25, 27, 60, 68, 69, 81, 133.
Bernardes Branco, Manuel, 139.
Bernardo, San, 175.
Biersack, Louis, O. F. M., Cap., 214.
Blasco de Lanuza, Vicencio, 181.

* Respeto casi siempre la antigua grafía de los nombres propios portugueses y la que figura en el título de las obras.

Blasi, Ferrucio, 32.
Blecua, José Manuel, 6, 59, 121.
Bocangel y Unzueta, Gabriel, 46.
Bonet, Carmelo M., 121.
Bonilla, Alonso de, 127, 146.
Bonnefoy, Cianfrancesco, O. F. M., 168.
Borghini, Vittorio, 97.
Borja, Francisco de, 46, 119.
Boscán, Juan, 50, 77, 79, 104, 105.
Botelho de Carvalho, Miguel, 3, 4, 9, 76.
Braga, Theophilo, vii, ix, 109.
Braga, Marques, 69.
Brandão, Frey Francisco, 186, 189, 193, 199.
Branquinho de Carvalho, J., 198.
Bretonne, Rétif de la, 184.
Breviarium Romanum, 183, 185.
Brito, Bernardo de, 73, 74, 246.
Bruerton, Courtney, 212.

Cabral, Antonio, 89.
Caiado, Henrique, 24.
Calderón, Juan Antonio, 88.
Calderón de la Barca, Pedro de, 121, 230.
Camões, Luís de, vii, viii, x, 4-21, 25-32, 35, 36, 39, 42, 44-46, 49, 51, 52, 54, 55, 60, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 80, 105-110, 122, 130.
Campos, Agostinho de, 106.
Cancer y Velasco, Gerónimo de, 14, 163, 262.
Canisio, Jacobo, 181.
Cantini, Gustavo, O. F. M., 164.
Cañizares, José de, 136, 230, 248.
Carayon, Marcel, 32.
Cardoso, George, 138, 146, 152.
Carrillo, Fray Juan, 180, 199, 200, 204, 212.
Cascales, Francisco, 6.
Castelo Branco, Camilo, 122.
Castilho, Antonio de, 241.
Castro, Américo, 35, 184, 185, 197.
Castro Osorio, João de, xii.
Catullus, C. Valerius, 33.
Cervantes Saavedra, Miguel de, vii, 59, 88, 123.
Cevallos, Gerónimo de, 224.
Chérancé, Léopold de, O. M. C., 139.
Ciabra Pimentel, Fr. Timoetheo, 263.
Cidade, Hernani, x, 9, 24, 70, 71.
Clasen, Sophronius, O. F. M., 146, 154.
Cleugh, James, 66.
Conceição, P. António de, 146.
Congleton, J. E., 22.
Córdoba, Gonzalo de, Duque de Sesa, 92.
Córdoba, Sebastián de, 78, 79, 80, 83, 85
Corea de Lacerda, Fernando, 180, 214.
Corpus illustrium poetarum lusitanorum qui latine scripserunt, 24.
Corral, Gabriel del, 49.
Correa, Manoel, 15.
Cosquin, Emmanuel, 202.
Cossío, José María de, 88, 93.
Costa Pimpão, J. Álvaro da, 9, 70, 106, 245.
Coste, Hilarión de, 181.
Coste Caldas, 25.
Cotarelo y Mori, Emilio, 184.
Crespo, José, 179.
Croce, Alda, 32.
Cubillo de Aragón, Álvaro, 247.
Cuervo, Fr. Justo, 86.
Curtayne, Alice, 139, 151, 158, 164.

Dagens, Jean, 169.
Dante Alighieri, 3, 62.
D'Arcy, Martin Cyril, 119.
Dias, Duarte, 52, 110, 111.
Díaz Plaja, Guillermo, 5, 59.
Diego, Gerardo, 97.
Di Fonzo, Lorenzo, O. F. M., 173.
Doimi, Samuele, O. F. M., Conv., 164.
Dormer, Diego Josef, 181.
Duffy, James E., ii, 245.
Durand, René L. F., 121.

Ehses, Stephanus, 236.
Entrambasaguas, Joaquín de, 47, 49.
Entwistle, William J., 49, 63.
Escalígero, 22, 23.
Escobar, Antonio de, Fr., 181.
Escoto Duns, 190.
Esperança, Fr. Manoel da, 181, 214.

Esser, Kajetan, O. F. M., 158, 168.
Estaço, Baltasar, 52, 133, 198.
Esteves Pereira, Francisco Maria, 105.

Fajardo y Acevedo, Antonio, 136.
Falanga, Anthony J., C. M., 191.
Faria e Sousa, Manuel de, 3-60, 70, 75, 76, 80, 81, 98, 103, 106, 129, 134, 181, 199, 225, 257.
Feijoo, Benito Jerónimo, 226, 227, 229.
Felder, Hilarin, O. M. Cap., 166, 168.
Felippe, Bartolomeu, 254.
Fernandes, Fray Alonso, 224.
Fernandes Raya, Manoel, 50.
Fernández de Rozas, Gabriel, 4, 14.
Fernández de Velasco, Juan, 33, 44, 61.
Fernández Navarro, Matheo, 115.
Ferreira, António, 24.
Ferreira, Joaquim, 225.
Ferreira de Vasconcellos, Jorge, viii, 20.
Ferreres, Rafael, 68.
Figanière, Federico Francisco de la, 179.
Figueiredo, Fidelino de, x, 108, 219.
Figueiredo, Manuel de, 222.
Flegetonte, Capitán, 35.
Fonseca Benevides, Francisco da, 179.
Fonseca Borralho, Manoel da, 28.
Fonseca Soares, Antonio, xi.
Ford, J. D. M., 241.
Foulché-Delbosc, R., 89.
Frèches, C. H., vi.
Freire, Francisco Joseph, 28.
Freire de Andrade, Jacinto, 91.
Freire Sarraõ, Hieronimo, 24.
Freyre de Pina, Blasio, 180, 194, 203.
Frieiro, Eduardo, ix.
Fucilla, Joseph G., 4.

Galhegos, Manoel de, 46.
Gallego Morell, Antonio, 7, 32.
Garces, Enrique, 61, 103.
García de Diego, Vicente, 53.
García de Trasmiera, Diego, 259.
Garcia Peres, Domingo, vi, 3.
Garcia Ribeiro de Vasconcellos, António, 179.
García Soriano, Justo, 6.
Garcilaso de la Vega, vii, xi, 3-80, 83-89, 92, 93, 95, 108, 111.
Garibay y Zamalloa, Esteban, 181.
Gayangos, Pascual de, 5, 123, 228.
Gerhardt, Mia I., 22.
Gilliat-Smith, Ernest, 139.
Gil Polo, Gaspar, 60, 67, 68.
Godínez, Felipe, 177, 190.
Godínez de Battle, Ada, 136.
Gomes, A. Luiz, 179.
Gomes Teixeira, F., 139.
Gonçalves de Andrada, Pavlo, 4.
Góngora, Luis de, vii, xi, 11, 12, 120.
González Palencia, Angel, 118, 146.
Goyeneche, Juan de, 49, 93, 127.
Gracián, Baltasar, 107, 242.
Granada, Fray Luis de, 86.
Grande de Tena, Pedro, 136.
Grant Loomis, C., 184.
Guimarães, Delfim, vi, 25.
Green, Otis, H., 50, 64.
Groult, P., 169.

Hafter, Monroe Z., ii, 242.
Hardick, Lothar, O. F. M., 168.
Hauvette, Henri, 105.
Haye, Ioannes de la, 175.
Heerinckx, Iacobus, O. F. M., 138.
Helmle, Ervino, S. A. C., 139.
Herculano, Alexandre, 221, 244.
Hernandez, Josef Marcos, 227, 229, 248.
Herrera, Fernando de, 5, 11, 16-22, 30, 33, 36, 39-41, 44, 47-51, 53, 55, 56, 61, 65, 67.
Herrera Maldonado, Francisco de, viii.
Herrera y Barnuevo, Manuel de, 229.
Herrero-García, Miguel, 8, 13, 49, 54, 59, 247.
Herrick, Marvin T., 20.
Herzog-Hauser, Gertrud, 139.
Hinojosa y Carvajal, Frey Alvaro de, 146.
Holzer, Oswald, O. F. M., 168.
Homem, Fr. Manoel, 24.
Horsman, Christine Geertruida, 92, 223.

Huber, Raphael, O. F. M., Conv., 164.
Huerta, Antonio de, 14.

Illescas, Gonçalo de, 223, 224, 231.
Iráizoz, Policarpo de, O. F. M., 168.

Jones, Royston O., 33, 43.
Jörder, Otto, 72, 97, 114.
Jorge, Ricardo, ix, 30.
Juan de la Cruz, San, 79, 121, 149.
Juromenha, Vizconde de, 70.

Kenniston, Hayward, 7, 62.
Kerval, León de, 139, 151, 155.
Klein, Joseph, 190.
Kleinschmidt, Beda, O. F. M., 139.
Kohler, Eugène, 91.
Krauss, Werner, 78.
Kroll, W., 33.

Lapesa, Rafael, i, 32, 44, 62, 105.
Larrañaga, Victoriano, S. I., 119.
Laynez, Pedro, 47, 52.
Lazerus, Petrus, S. I., 193.
Lazo, Raimundo, 121.
Lea, Henry Charles, 221, 228.
Le Carou, Arsène, O. F. M., 164.
Ledesma, Alonso de, 118.
Le Gentil, Pierre, 169.
Leitão de Andrada, Miguel, 80, 82, 110.
León, Fray Luis de, 203.
Lepitre, Albert, 139, 152, 173.
Lida, Raimundo, ii.
Lida de Malkiel, María Rosa, 32.
Lope Toledo, José María, 27.
Lopes, F. Fernando Félix, 139.
Lopes, Francisco, 134, 147, 165, 166, 169.
Lopes da Silva, A. G., 114.
Lopes da Veiga, Alonso, 43.
Lopes de Almeida, Manuel, 194, 198.
Lopes Vieira, Afonso, 70, 106, 139.
López de Zárate, Francisco, 26, 27, 46, 119.
Loveluck, Juan, 52.
Lozano y Regalado, Gaspar, 146.
Lucena, P. Joam de, viii.
Lumsden, Audrey, 33.
Luna, Alejandro de, 91.
Lyra, Manoel de, 15.

Llorente, Juan Antonio, 228, 229.

Machado, Simão, vi.
Maffei, Raffaele, 138.
Malheiro Dias, Carlos, 222.
March, Ausias, 18, 101.
Marcos de Lisboa, Fray, 138, 139, 145, 151, 155, 157, 159, 166, 167, 181, 189, 193, 202.
Marino, Giambattista, 98, 129.
Mariz, Pedro, 181, 219, 222, 242, 244.
Martz, Louis L., 94.
Matos Fragoso, Juan de, 230.
Matos Sequeira, Gustavo de, 123.
Mattos, Gregorio de, 47.
Mazzei, Angel, 50.
McNabb, Fr. Vincent, 179.
Medina, José Toribio, 88.
Mele, Eugenio, 60.
Melo, Francisco Manuel de, v, viii, 11, 24, 98, 117-119, 225.
Mendes Pinto, Fernão, viii.
Menéndez Pelayo, Marcelino, ix, 135, 168.
Mesonero Romanos, Ramón de, 183, 219.
Migne, J. P., 84.
Mira de Mescua, Antonio, 230.
Moldenhauer, Gerhard, 3.
Mönch, Walter, 63.
Monteiro Campos, Manoel, 43.
Monteiro de Campos Coelho e Sousa, Joaquim Francisco, 222, 241.
Montemayor, Jorge, 101.
Montesinos, José F., 97, 114.
Morales, Juan Batista, viii.
Moreira de Sá, Antonio, 24.
Moreno Báez, Enrique, 101.
Moreno Porcel, Francisco, 3, 5, 22.
Moucheron, Pierre, 179.
Mousinho de Castelbranco, Vasco, 183, 194, 200.
Muñoz Cortés, Manuel, ix.
Mustard, Wilfred P., 24.

Navarro, Antonio, 173.
Navarro, Fray Diego, 138.

Navarro Tomás, Tomás, 7, 46, 61.
Nemésio, Vitorino, 179.
Neri, Ferdinando, 103.
Nobre da Fonseca, J., 179.
Nogueira, Vicente, 114.
Noronha, Tito de, 89.
Nunes, Felipe, 43.
Nunes do Leão, Duarte, 181.
Núñez de Cepeda, P. Francisco, 236, 237.
Nygren, Anders, 119.

Ochoa de Arteaga, Bernardino Antonio, 226, 227.
O'Neill, Albertus, O. F. M., 168.

Pacheco, Miguel, 138, 146.
Padilla, Frey Pedro de, viii.
Páramo, Luis de, 224, 225, 239, 240.
Parker, A. A., 49.
Parker, Jack Horace, 135.
Pedro, Valentín de, ix.
Peers, Edgar Allison, 83.
Peixoto, Afranio, 108.
Pellicer de Tovar, Joseph, 136, 216.
Pellizzari, Achille, 105.
Pereira Bracamonte, Domingos, vii.
Pereira da Sylva, Mathias, 91, 116, 183.
Pereira de Sampaio, José, 89, 123.
Pereira Tavares, José, 30.
Pereira Bayam, Joseph, 180.
Pérez de Montalván, Juan, 3, 133-177, 261.
Pérez de Saavedra, Pedro, 208, 217.
Perpinyá, Pedro Juan, S. I., 180, 193.
Petrarca, Francesco, 9, 20, 61, 62, 67, 69, 102, 106, 108, 122.
Pico, Ranuccio, 180.
Piedrabuena, Antolínez de, 90, 91.
Pierce, Frank, 5.
Pimenta, Alfredo, 241.
Pinheiro, Fr. Jorge, 198, 199.
Pinheiro da Veiga, Thomé, 89, 91, 123, 124, 261.
Pinto Delgado, João, ix, xi.
Pinto Rema, Henrique, 164.
Polo de Medina, Salvador Iacinto, 90.
Portugal, Alonso de, 82.
Portugal, Francisco de, 40, 42, 124, 125.
Portugal, Lucas de, 125.
Povoas, Manoel das, vi.
Pou y Marti, Ioseph M., O. F. M., 139.

Queiros, João Antonio de, 180.
Quevedo Villegas, Francisco de, vii, 64, 90, 177, 242.
Quiles, Ismael, S. I., 107.
Quirós, Francisco Bernardo de, 126.
Quirós de los Ríos, Juan de, 88.
Quixada, Fray Tomás, 5, 79.

Ramillete de divinas flores para el desengaño de la vida humana, 115.
Ramírez Pagán, Diego, 25.
Raposo, Hipólito, 134, 177.
Rebolledo, Bernardino de, 14.
Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel..., 186.
Relatio... super vita, sanctitate... & miraculis... beatae Elisabethae..., 181.
Restori, Antonio, 97.
Rey de Abreu Matta Zeferino, Fr. Francisco, 128.
Reys, Antonio dos, 24.
Révah, I. S., x, xi.
Ribadeneyra, Pedro de, 181.
Ribeiro, Aquilino, 17, 139.
Ribeiro, Bernardim, vii, 24.
Ribera, Anastasio Pantaleón de, 216.
Ricard, Robert, xii, 169.
Rigauld, Jean, 166.
Rodrigues, José Maria, 70, 106.
Rodrigues Lobo, Francisco, viii, 22, 25, 27, 30.
Rodrigues Lobo Soropita, Francisco, 9, 122.
Rodríguez Casado, Vicente, ix.
Rodríguez Marín, Francisco, 88, 92.
Rodríguez Moñino, Antonio, ii, 146, 172.
Rogers, Francis Millet, ii.
Rohr, Louis F., O. F. M., 173.
Rojas Zorrilla, Francisco de, 179-189, 196, 198, 201-219, 230.
Romeri, Candidus M., O. F. M., 173.
Romero de Cepeda, Ioachin, 172.

Rosario, Fr. Diogo de, 138, 181.
Rosete Niño, Pedro, 14.

Saavedra Fajardo, Diego, 53, 242.
Sá de Menezes, Francisco de, 39.
Sá de Miranda, Francisco de, 24, 68.
Sáinz Rodríguez, Pedro, iii.
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 74, 75, 90, 261.
Salazar y Mendoza, Pedro de, 224.
Salazar y Torres, Agustín de, 54.
Salcedo Coronel, García, 46.
Salembien, Léontine, 100.
Salvo, Juan, 136.
Sam Francisco, Fr. Luis de, 214.
Sánchez, Vicente, 119, 134.
Sánchez de las Brozas, Francisco, 5, 11, 18, 19, 21, 36, 61.
Sanctissimae reginae Elisabethae poeticvm certamen, 194, 199.
Sandoval, Alonso de, viii.
San Martin, Gregorio de, 87, 114-116, 255.
Santa Catharina, Frey Lucas de, 54, 77, 128.
Santa María, Basilio de, 241.
São Boaventura, Fr. Fortunato de, 138, 151.
São Domingos, Frey Thomas de, 78.
Saraiva, António José, 221.
Scaramuzzi, Diomede, O. F. M., 164.
Schaeffer, Adolf, 184, 212, 229.
Schiller, Friedrich, 184.
Seabra, Manuel, 24.
Seeböck, Philibert, O. S., Fr., 139.
Seixas Vasconcellos e Lugo, Gaspar, v.
Sérgio, António, 71.
Severim de Faria, Manuel, 222.
Silva, Innocencio Francisco da, 73, 128.
Silva Tarouca, Carlos da, 181.
Silveira, Miguel da, ix.
Silveira Bueno, 108.
Simões, Santos, 183.
Siqveyra, Bento de, 180.
Sitio de Olivença, El, 262.
Soares Toscano, Francisco, 24, 241.
Solenni, Gino de, ix.
Solís y Ribadeneyra, Antonio, 49, 93, 126, 127.
Soulairol, Jean, 139.
Sousa, Antonio de, 224, 225.
Sousa, Antonio Caetano de, 181.
Sousa, Frey Luis de, 244.
Sousa de Macedo, Antonio de, 5, 24, 226.
Sousa Monteiro, José de, 139.
Sousa Viterbo, Francisco Marques de, vii, viii, ix, 76.
Spicp, C., O. P., 119.
Spingarn, Joel Elias, 20.
Spitzer, Leo, 48, 121.
Storck, Wilhelm, 70.
Suarez de Figueroa, Christoval, 56.

Tamayo de Vargas, Tomás, 6, 19, 21, 33, 39, 41, 51, 61, 62, 65.
Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina), xi, 258.
Terry, Arthur, 6.
Ticknor, George, 228.
Todi, Jacopone da, 160, 172, 175.
Toledano, Miguel, 118, 146.
Tomás de Aquino, Santo, 119.
Torre, Francisco de la, 25, 26.
Torres, Fray Juan de, 180, 189, 194, 214.
Tuypens, Cecile, 139.

Urrea, Hierónimo de, 36.

Valbuena Prat, Ángel, 9, 136, 137, 152, 174.
Valdivielso, P. José de, 137.
Vasconcellos, P. Antonio, 181.
Vasconcelos, Antonio de, 155, 179.
Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, ix, 10, 36, 60, 62, 70, 81, 116, 134.
Vega Carpio, Lope Félix de, vii, ix, x, xi, 4, 13, 14, 26, 60, 72, 73, 83-86, 91, 97-135, 163, 167, 177, 196.
Veiga, Manoel da, 50.
Vélez de Guevara, Luis, ix, 184, 212, 213, 230.
Verdevoye, Paul, 66.
Vera y Zúñiga, Juan Antonio de, 180.
Vicente, Gil, x, 134, 244.

Vieira, P. António, 133, 144, 147, 151, 155, 158, 160, 166, 182, 219, 226.
Vilanova, Antonio, 5, 6.
Villalba y Estaña, Bartolomé de, 5, 79.
Villaviciosa, Sebastián de, 230.
Villegas, Alonso de, 181.
Viqueira Barreiro, José María, ix.
Vogt, E., 173.
Wardropper, Bruce W., 79.
Warnach, Viktor, 119.
Wiffen, J. H., 65.
Woodcock, C. M. Antony, 139, 158.

Zabaleta, Juan de, 230.
Zamora Vicente, Alonso, x, 32.
Zapata, Luis, 92, 223.
Zárate, Fernando de, 136.

ÍNDICE

Págs.

PREFACIO I

INTRODUCCIÓN V

PRIMERA PARTE

I. La crítica de las églogas de Garcilaso hecha por Manuel de Faria e Sousa, a la luz de su teoría de la pastoral 3

1. Faria e Sousa y Garcilaso 7
2. Los comentaristas de Garcilaso vistos por Faria e Sousa. 14
3. El "Discurso sobre la composición de las églogas" ... 21
4. Faria e Sousa como crítico de las églogas de Garcilaso. 32

II. *Cuando me paro a contemplar mi estado*: Trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett* 59

1. El soneto primero de Garcilaso 60
2. La huella del soneto primero de Garcilaso 67
3. Poemas contemplativos inspirados en el primer soneto de Garcilaso 78
4. Tres parodias del primer soneto de Garcilaso 88

III. *Ir y quedarse, y con quedar partirse*: Una guirnalda de comentarios 97

Págs.

SEGUNDA PARTE

I. *El divino portvgves San Antonio de Padva* de Juan Pérez de Montalván 133

1. El taumaturgo 138
2. Interpretación de la figura del Santo y de su *vita interior en el drama* 150
3. La apoteosis de Antonio 157
4. *Praedicator, informator, doctor* 164

II. *Santa Isabel, reina de Portugal*, de Francisco de Rojas Zorrilla 179

I. La santa 185
1. Exercitia pietatis 185
2. Caritas in proximum 188

II. Reina. Esposa 199
1. Los trabajos de Isabel 199
2. *L'aventure du page* en la comedia de Rojas Zorrilla ... 202

III. Dos comedias españolas sobre el falso nuncio de Portugal 221

A. De origine tribvnalis S. Officii inqvisitionis in regnis lvsitaniae 221

B. *El Nvncio Falso de Portugal*. Comedia famosa, de "Tres Ingenios" 229

1. El falso Nuncio, ¿santo o villano? 229
2. La visión de Portugal en la obra 241

C. Comedia famosa. *El Falso Nuncio de Portugal*. De un ingenio de esta corte 248

1. El impostor tradicional en escena 248
2. Un estadista hebreo 257

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS Y TÍTULOS DE OBRAS ANÓNIMAS. 267

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL PRESENTE
VOLUMEN, TERCERO DE LA BIBLIOTECA DE ERUDICIÓN
Y CRÍTICA, EDITADA POR CASTALIA Y DIRIGIDA
POR DON ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO,
BAJO EL CUIDADO DE MARÍA AMPARO
Y VICENTE SOLER, EN VALENCIA,
EL DÍA 13 DE DICIEMBRE
DE 1957.